



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

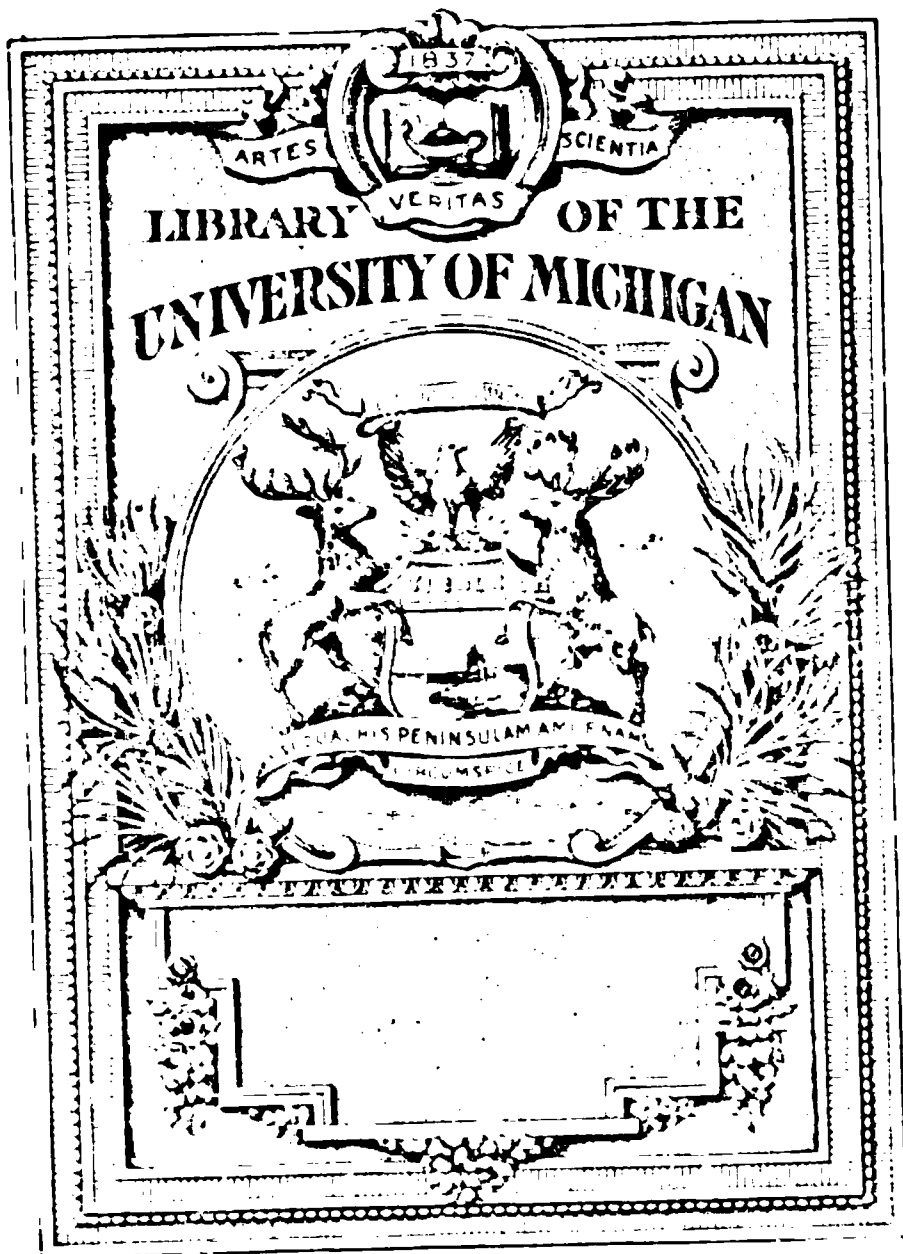
### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>









**ZEITSCHRIFT**  
**DER**  
**INTERNATIONALEN MUSIK-**  
**GESELLSCHAFT**

**(E. V.)**

**Zehnter Jahrgang 1908—1909**

---

**Herausgegeben von**

**Alfred Heuß**



**LEIPZIG**

**DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL**

Auto-X

ML

5

Ib.

v. 10

# INHALT.

<b>Anonym.</b>	<b>Seite</b>
New works in England (IV, V) . . . . .	47, 271
Moody-Manners English Opera Company . . . . .	80
Brightons Musical Festival . . . . .	140
Tschaikoffsky's "1812" Score . . . . .	142
The London "Worshipful Company of Musicians" . . . . .	276
The "Trojans" of Berlioz. . . . .	312
<b>Brandt, R. E. (London).</b>	
St. Cecilia as Musical Saint . . . . .	236
<b>Buchmayer, Richard (Dresden).</b>	
Zur Cembalofrage . . . . .	278
<b>Calvocoressi, M.-D. (Paris).</b>	
M. Maurice Ravel . . . . .	193
<b>Einstein, Alfred (München).</b>	
Notiz über den Nachlaß Agostino Steffani's im Propaganda-Archiv in Rom	172
<b>Engelke, Bernhard (Magdeburg).</b>	
Einige Bemerkungen zu L. Schiedermair's »Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus« . . . . .	14
<b>Ettler, Carl (Leipzig).</b>	
Die Ornamentik der Musik . . . . .	143
<b>de St. Foix, G. siehe Wyzewa.</b>	
<b>Heuß, Alfred (Leipzig).</b>	
Über A. Schweitzer's J. S. Bach. . . . .	7
Das vierte deutsche Bachfest in Chemnitz . . . . .	45
Händel's Samson in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander . . . . .	110
Friedrich Wilhelm Zachow als dramatischer Kantatenkomponist. . . . .	228
Die Wiener Haydn-Zentenarfeier und der III. Kongreß der IMG. . . . .	301
<b>Hornbostel, E. M. v. (Berlin).</b>	
Musikalisches vom XVI. Internationalen Amerikanisten-Kongreß in Wien .	4
<b>Kalisch, Alfred (London).</b>	
Impressions of Strauss's "Elektra" . . . . .	198
<b>Koczirz, Adolf (Wien).</b>	
Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus . . . . .	107
<b>Leichtentritt, Hugo (Berlin).</b>	
Aufführungen älterer Kompositionen in Berlin usw. . . . .	349
<b>Ludwig, Franz (Leipzig).</b>	
Zwei Briefe Emanuel Aloys Förster's . . . . .	353
<b>Macleane, Charles (London).</b>	
The Zither (Bavarian Highlands) . . . . .	341
<b>Nef, Karl (Basel).</b>	
Zur Cembalofrage . . . . .	236
<b>Newmarch, Rosa (London).</b>	
The Sheffield Festival . . . . .	42
<b>Riemann, Hugo (Leipzig).</b>	
Frédéric August Gevaert † . . . . .	102
Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen. . . . .	137

	Seite
<b>Riemann, Ludwig (Essen).</b>	
Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten . . . . .	262
<b>Roth, Herman (Leipzig).</b>	
Vom Mainzer Musikfest . . . . .	315
<b>Scheibler, Ludwig (Godesberg b. Bonn).</b>	
Das neunte Kammermusikfest in Bonn . . . . .	318
<b>Schering, Arnold (Leipzig).</b>	
Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz . . . . .	68
<b>Schwartz, Rudolf (Leipzig).</b>	
Johann Hermann Schein, Sämtliche Werke. Bd. 3. . . . .	202
<b>Southgate, T. Lea (London).</b>	
Musical Instruments in Indian Sculpture . . . . .	103
<b>Stanford, Charles (London).</b>	
Poetry and Music . . . . .	133
<b>Thuren, Hjalmar (Kopenhagen).</b>	
Nordische Musikinstrumente im musikhistorischen Museum zu Kopenhagen	333
<b>Tovey, Donald Francis (London).</b>	
A Schubert Song analysed . . . . .	168
<b>Willfort, E. St. (Wien).</b>	
Glarean's Erwiderung . . . . .	337
<b>Wolf, Johannes (Berlin).</b>	
Die Melodien der Troubadours . . . . .	129
<b>Wustmann, Gustav (Leipzig).</b>	
Ein Brief Carl Philipp Emanuel Bach's . . . . .	1
<b>Wyzewa, T. de, et de St. Foix, G. (Paris).</b>	
Un maître inconnu de Mozart . . . . .	38
Les premiers Concertos de Mozart . . . . .	140
<b>Zoder, Raimund (Wien).</b>	
Josef Lanner's Fortleben im Volksliede . . . . .	161
— — — — —	
Amtlicher Teil — Neuwahl des Vorstandes der IMG. S. 1; Mitteilungen über den	
III. Kongreß S. 33, 65, 97, 161, 226. Anträge auf Änderungen der Satzungen	
S. 225. Hauptversammlung der IMG. in Wien S. 261. Resolutionen, die auf	
dem III. Kongreß der IMG. gefaßt wurden S. 297.	
Anzeige und Besprechung von Musikalien S. 122, 183, 285, 373.	
Buchhändler-Kataloge S. 63, 126, 160, 189, 257, 331, 381.	
Erwiderungen. Biernath—Koczirz S. 189, Schnierich—Wagner S. 191, Gandillot—	
Hornbostel S. 191, Beyschlag—Ettler S. 215, Niemann—Riemann S. 331, Chy-	
biński S. 381.	
Extraits du Bulletin français de la SIM. S. 17, 49, 85, 114, 147, 204, 238, 281, 319, 362.	
Kritische Bücherschau S. 21, 51, 90, 118, 150, 178, 207, 242, 283, 323, 365.	
Mitteilungen der IMG. S. 32, 63, 95, 126, 158, 192, 219, 257, 294, 332, 383.	
Musikberichte S. 83.	
Notizen S. 17, 51, 85, 115, 148, 175, 205, 240, 281, 320, 363.	
Umfragen S. 96, 160, 295.	
Verzeichnis seltener aufgeführter älterer Musikwerke S. 355.	
Vorlesungen über Musik an Hochschulen S. 49, 238.	
Vorlesungen über Musik S. 51, 85, 115, 148, 175, 205, 239, 281, 362.	
Zeitschriftenschau S. 28, 59, 91, 123, 155, 184, 211, 253, 287, 325, 374.	
Zur Notiz (In Sachen Nef—Buchmayer) S. 331.	



# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

---

**Heft 1.**

**Zehnter Jahrgang.**

**1908.**

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### **Amtlicher Teil.**

---

#### **An die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft.**

Am 1. Oktober d. J. lief die zweijährige Amtsperiode des derzeitigen Vorstandes des Präsidiums ab. Sitzungsgemäß hatten die Vorstände der Landessektionen die Neuwahl zu vollziehen, die auf schriftlichem Wege erfolgt ist.

Es sind im ganzen 15 gültige Stimmen abgegeben worden. Die Majorität von 10 Stimmen erhielten und sind somit gewählt die Herren:

Sir Alexander Mackenzie als Vorsitzender,  
Breitkopf & Härtel als Schatzmeister,  
Dr. Charles Maclean als Schriftführer.

Berlin, Leipzig, 1. Oktober 1908.

I. A. Max Seiffert.

---

### **Redaktioneller Teil.**

---

#### **Ein Brief Carl Philipp Emanuel Bach's.**

Im Jahre 1852 erschien in dem Verlage von Franz Mohr in Herzberg eine von Gustav Schilling besorgte neue Ausgabe von Carl Philipp Emanuel Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«. Der Verlag von E. B. Schwickert in Leipzig, an den Bach im Jahre 1780 das Verlagsrecht verkauft hatte, reichte sofort (23. Juni 1852) beim Rate der Stadt Leipzig eine Klage wegen unbefugten Nachdrucks ein und fügte als Be-



weisstück für die Berechtigung der Klage die Quittung Bach's vom 18. Mai 1780 und einen Brief von ihm vom 19. Mai 1780 bei. Der Kläger wurde zunächst vom Rate ohne Angabe der Gründe »abfällig beschieden« (die Sache war durch die Hände des damaligen Ratsaktuars, späteren Stadtschreibers, noch späteren Stadtrates Schleißner gegangen). Schwickert schickte aber sofort seinen Rechtsanwalt aufs Rathaus und bat um Angabe der Gründe, worauf ihm der Herr Aktuar eröffnete, »daß zuvörderst Bescheinigung darüber beizubringen sei, daß und wann Bach verstorben sei« (!) Darauf reichte Schwickert einen kräftigen Protest gegen den Bescheid des Rates ein, worin er das völlig Gesetzmäßige seiner Forderung ausführlich darlegte, auf das völlig Überflüssige der Forderung des Rates hinwies — »jedes Conversationslexikon weist dies nach, denn Bach ist der berühmteste Theoretiker im Clavier-spiel« — und nochmals darauf antrug, den Nachdruck sofort mit Beschlag belegen zu lassen oder an die Kgl. Kreisdirektion Bericht zu erstatten. Das half. Der Rat erließ (16. Aug.) das übliche Patent an alle Leipziger Buch- und Musikalienhändler, worin es hieß, daß der Mohr'sche Nachdruck »provisorisch mit Beschlag belegt« worden sei. Wenige Wochen später aber (18. Sept.) zog er das Patent zurück, da sich der Verlag von Mohr inzwischen mit Schwickert verglichen und ihm das Verlagsrecht samt dem noch vorhandenen Rest der Auflage abgekauft hatte.

Der angeführte Brief Bach's, von dem eine sorgfältige, amtlich beglaubigte Abschrift zu den Akten genommen worden war, lautet:

Hamburg, d. 19. May 80.

Hochedelgebohrner, Hochgeehrtester Herr,

Zuvörderst danke ich Ew. Hochedelgeb. für die richtig an mich bezahlten 180 *Louisd'or*, worüber ich Dero Herrn Bruder *in optima forma* quittirt habe, und für die erhaltenen 17 Sinfonien ergebenst. Ich habe vor dem Einpacken den Versuch alles Stückweise Dero Herrn Bruder zuzählen wollen: allein er verbat es und glaubte, daß ich als ein ehrlicher Mann das Specificirte liefern würde, und er hatte Recht. Mein Freund, Herr Herold ist so gut gewesen und hat in Person nebst seinem Arbeitsmann alles so gut als nur möglich selbst eingepackt. In zweien großen Ballen erhalten Ew. Hochedelgebohren *sub* No. 1 und 2 vom ersten Versuche 254 und vom 2ten 560 Texte, alle Kupferdrucke von beiden Theilen und alle Defecte. In einer kleinen aber dauerhaften neuen Kiste liegen alle 27 Kupferplatten. Heute wird Dero Herr Bruder alles nebst einem Fracht Zettel abholen lassen. Ich wünsche eine gute Ablieferung und besonders gebe Ihnen Gott bei diesem Buche denselben Segen, den ich gehabt habe!

In Commission habe ich von allen meinen Verlagswerken niehmals an die Herrn Buchhändler gegeben, sondern ich habe allezeit auf baar Geld gegen einen billigen Rabbat gehandelt. In Berlin blos und in Gotha hatte ich einige Exemplare an ein Paar musickalische Freunde in Commission gegeben. Der Berliner hat schon vor dem Feste sein *Quantum* abgeliefert, und ist mit in den Ballen. Der Gotha'sche aber, welcher Cramer heißt und Cammermusikus ist, hat vom ersten Theile noch 3 Exemplare und vom zweiten Theile 4 Exemplare mit den dazu gehörigen Kupfern bey sich. Ich habe ihm geschrieben, daß er diese 7 Stück auf Ew. Hochedelgebohr. *Ordre* abliefern ohne weitere Zahlung soll. Vielleicht stehen Sie mit einem dortigen Buchhändler in Verbindung, wodurch diese Bücher ohne Kosten in Ihre Hände kommen können; vielleicht können sie dort bey einem Ihrer Herrn Collegen in Commission bleiben. Sie hierher *transportiren* zu lassen war die Zeit zu kurz.

Was die Claviersonaten, die Sie in Ihren Verlag verlangen, betrifft, so bin ich nicht abgeneigt, Ihnen darin zu willfahren. Ich muß sie aber erst machen; denn fertig habe ich nichts, weil ich das vielleicht unverdiente Glück habe, daß, sobald ich etwas von der Art fertig habe und es Jemanden vorspiele, [es] sogleich Lieb-

haber findet. Was aber Ew. Hochedelgeb. von einem halben Duzend *Sonaten* im Handel obenein erwähnen, daß ist zu viel von mir verlangt. Bedenken Sie, was ich verdienen kann, wenn ich selbst Verleger davon bin, und fragen Sie Herrn Breitkopf, ob er mir für meine 6 leichten *Sonaten* nicht 150 Thaler *anno* 1766 gegeben habe. Indessen kommt Zeit, kommt Rath, und ich will christlich alsdann mit Ihnen verfahren. Meine Beiträge, die ich Ihnen noch schuldig bin, und die Sie von mir als einen ehrlichen Manen gewiß und bald kriegen sollen, sehe ich noch einmal genau durch, um solche, wo es nöthig ist, noch zu vermehren, und schicke sie Ihnen alsdann in einer deutlichen und saubern Copie zu. Jetzt haben Sie solche ohnedem noch nicht gleich nöthig, und mit der Zeit kriegen Sie gewiß etwas mehr überdachtes und vollkommeneres, als wenn ich meine Aufsätze gleich jetzt mitgeschickt hätte.

Dies wäre nun alles, was ich sagen sollte und wollte, bloß muß ich noch hinzufügen, daß ich mit wahrer Hochachtung beharre

Ew. Hochedelgeboren  
ergebenster Diener  
Bach.

Der Brief bildet eine willkommene Ergänzung zu dem Briefe Bach's an Schwickert vom 10. April 1780, den Nohl in seinen »Musikerbriefen« (Leipzig, 1867, S. 68) mitgeteilt hat, so daß ihn Bitter noch in seiner Biographie Carl Philipp Emanuel Bach's (Berlin, 1868, S. 105) benutzen konnte. In jenem Briefe vom 10. April handelt es sich um die Einleitung, hier, in dem vom 19. Mai, um den Abschluß einunddesselben Geschäfts. Die beiden Briefe erklären sich gegenseitig. Der erste Teil von Bach's Werk war 1753 in Berlin im eignen Verlag des Verfassers erschienen (eine zweite Auflage 1759), der zweite Teil ebenda 1762. Zum ersten Teile gehörten 26 Seiten Folio in Kupfer gestochen mit Notenbeispielen<sup>1)</sup>. Die »Beiträge« nun, die Bach dem neuen Verleger versprochen hatte, waren Nachträge zu seinem Werke, die er, wie er in dem ersten Briefe schreibt, schon im Manuskript fertig hatte und später einmal »drucken zu lassen willens« war. Er hat aber sein Versprechen ziemlich spät, erst kurz vor seinem Tode, eingelöst. Bitter behauptet zwar (S. 96 und 106), noch 1780 sei bei Schwickert der erste Teil des Werkes in dritter Auflage erschienen, und ihm sei »alsbald« der zweite Teil in zweiter Auflage gefolgt. Das hat er aber nur vermutet. In (Forkel's) Musikalischem Almanach für 1782, der ebenfalls im Schwickertschen Verlag erschienen ist, gibt der Verleger selbst am Schlusse ein kleines Verzeichnis seines Musikalienverlags, und hier zeigt er den ersten Teil noch immer in der zweiten, den zweiten Teil in der ersten Auflage an. Wie der Verlag selbst 1852 in seiner Klageschrift angibt, ist die dritte Auflage des ersten Teils erst 1787, die zweite des zweiten Teils erst 1797 erschienen. Damit stimmt auch der Leipziger Meßkatalog überein, wo zur Ostermesse 1787 vom ersten Teile die »dritte mit Zusätzen und neuen Clavierstücken vermehrte Auflage« als eben erschienen verzeichnet ist. Die »neuen Clavierstücke« waren die sechs *Sonatine nuove*, die auf fünf weiteren Kupfertafeln den bisherigen 26 Tafeln hinzugefügt waren, so daß das Musikalienheft nun unter dem Titel erschien: »Exempel nebst achtzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten zu Carl Philipp Emanuel Bachs Versuche über die wahre Art das Clavier zu spielen mit sechs neuen Clavier-Stücken vermehrt«. Möglich, daß Bach diese sechs kleinen Stücke schon bald nach Abschluß des Geschäfts »obenein« (d. h. als Zugabe) geliefert hat, und daß sie Schwickert sofort

1) Wenn in den beiden Briefen von 27 Kupferplatten die Rede ist, so ist die Tafel in Quart mitgezählt, die dem ersten Textband beigegeben ist.

stechen ließ und die so vermehrten »Exempel« schon der zweiten Auflage des ersten Teils beigab<sup>1)</sup>. Möglich aber auch, daß sie Bach erst später mit den Textzusätzen lieferte. Hat er doch auch noch 1786 den andern Wunsch Schwickert's erfüllt und ihm ein paar Klaviersonaten in Verlag gegeben!

Unter den in beiden Briefen erwähnten »17 Sinfonien« kann natürlich nichts andres gemeint sein als 17 Exemplare der vier Orchestersinfonien Bach's, die zur Ostermesse 1780 in Schwickert's Verlag erschienen waren. Bei den Verhandlungen über dieses Verlagsgeschäft wird Schwickert den Wunsch geäußert haben, auch das berühmte theoretische Werk Bach's in seinen Verlag zu bringen. Daher war in ihrem Briefwechsel schon vor dem April 1780 von dem Werke die Rede gewesen.

Leipzig.

Gustav Wustmann.

## Musikalisches vom XVI. Internationalen Amerikanisten-Kongreß in Wien.

Das zunehmende Interesse der Ethnologen an der musikalischen Kultur der nichteuropäischen Völker zeigte sich auch in den Kongreß-Verhandlungen, zu denen sich zahlreiche Amerikaforscher vom 9.—14. September in Wien zusammenfanden. Vielfach und in oft überraschenden Zusammenhängen kamen Tatsachen zur Sprache, die in das Gebiet der Musikwissenschaft fallen. Besonders aber mußte es auffallen, daß die beiden einzigen Vorträge, deren Thema nicht speziell amerikanistisch, sondern allgemeiner war, sich mit der phonographischen Technik und Methode beschäftigten. So wird ein kurzer Bericht über die auf dem Kongreß berührten musikwissenschaftlichen Fragen auch an dieser Stelle vielleicht nicht deplaciert erscheinen.

Prof. Dr. Capitan (Paris — „*L'omichicahuatzi mexicain et son ancêtre de l'époque du renne en Gaule*“) legte einen in Langerie Haute aufgefundenen Knochen mit parallelen, zur Längsachse senkrechten Kerben vor, der vermutlich als Lärm-instrument gedient hat. Zu dieser Annahme führt seine auffallende Ähnlichkeit mit ebenso eingekerbten Knochen — gewöhnlich Menschenknochen —, mit denen die alten Mexikaner bei gewissen Zeremonien ein rasselndes Geräusch erzeugten, indem sie mit einer Muschelschale rasch über die Einschnitte hinwegfuhren. Dasselbe Instrument, ein mit einem Schulterblattknochen geriebenes Rasselbrett, findet sich noch heute bei den Pueblo-Indianern Neumexikos. Ob die Parallele durch vorgeschichtliche Wanderungen oder durch analoge, aber voneinander unabhängige Entwicklungen zu erklären ist, muß dahingestellt bleiben. Letzteres wäre meines Erachtens bei einem so einfachen Objekt, wie dem Kerbknochen, gar nicht so unwahrscheinlich, um so mehr als diese primitive Sirene ursprünglich (oder auch gleichzeitig) anderen praktischen Zwecken gedient haben mag.

Das Studium von Tonpfeifen aus dem alten Peru, Mexiko und Costarica hatte Wead<sup>2)</sup> auf die Idee gebracht, daß die Fingerlöcher dieser und vieler anderer Blasinstrumente so angebracht worden wären, daß sie das Auge, nicht so, daß die resultierenden Töne das Ohr erfreuen möchten. Dr. George Grant MacCurdy (New

1) Das Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek wenigstens, das aus dem Besitz Kittel's in Erfurt stammt, besteht aus dem ersten Teil in zweiter, dem zweiten Teil in erster Auflage und trotzdem den um die *Sonatine nuove* vermehrten »Exemplen«.

2) Charles K. Wead, *Contributions to the History of Musical Scales*. Smiths. Inst. Rep. 1900.

Haven, Conn. — „*The Alligator in the ancient Art of Chiriqui*“<sup>1)</sup> zeigte im Lichtbild eine Anzahl kunstvoll geformter alter Tonpfeifen aus der Republik Panama, die dreitönige Leitern nach dem Schema *c-es-f* oder (seltener) *c-d-e* geben. Die erstere in primitiven, stufenarmen Gesängen überaus häufige nicht-diatonische Tonfolge, die vielleicht ein Fragment oder eine Vorstufe einer fünfstufigen Leiter darstellt, läßt daran denken, daß die Ästhetik des Auges vielleicht nicht die einzige Intention des antiken Plastikers war, vielmehr auch akustische Erfahrung (und Einfachheit der Handhabung des Instruments) die Verteilung der Fingerlöcher beeinflußt haben mag. Genauere Untersuchungen werden zeigen müssen, ob das Wead'sche Prinzip uneingeschränkt gelten mag.

Daß die Panpfeife in Amerika schon vor Kolumbus geblasen wurde, zeigen neuerlich einige seltene Tonfiguren, die Marshall H. Saville (New-York — „*Archeological Researches on the Coast of Esmeraldas, Ecuador*“) ausgegraben hat. In Ecuador, woher diese Funde stammen, und in Peru hat das Instrument eine hohe und eigentümliche Entwicklung durchgemacht. Bei brasilianischen Indianern fand Alberto Frič (Prag — „*Völkerwanderungen, Ethnographie und Geschichte der Conquista in Südbrasilien*“) einen eigentümlichen Gebrauch, der für die Entwicklungsgeschichte der Panpfeife jedenfalls bedeutsam ist: die einzelnen Rohre werden nicht ein für allemal durch Ligaturen vereinigt, vielmehr für jede Melodie in besonderer Anordnung ad hoc zusammengefügt. Obwohl das Instrument daher äußerlich einen weniger vollkommenen Eindruck macht, als die schöngearbeiteten Exemplare aus dem heutigen Peru und Ecuador, so darf man es, glaube ich, doch nicht ohne weiteres für primitiver halten. Der Mensch pflegt im allgemeinen Unvollkommenheiten seines materiellen Kulturbesitzes durch persönliche Geschicklichkeit zu kompensieren, ehe es ihm gelingt, die Technik der Handhabung durch die Technik der Herstellung seiner Werkzeuge zu entlasten. So folgt das Flageolet mit Mundstück dem schwer anzublasenden offenen Rohr, die Flöte mit Löchern der Panpfeife und der Klappenmechanismus dem Fingerverschluß. Genau so, wie die Brasilindianer ihre Panpfeifen dem Spieler mundgerecht machen, bereiten die Japaner ihr Koto für verschiedene Melodien durch besondere Stimmweisen vor.<sup>2)</sup> Zudem fand Frič neben den Panpfeifen sehr sorgfältig gearbeitete, schön ornamentierte Flöten im Gebrauch.

Wie die Panpfeife ist auch das primitivste Saiteninstrument, der Musikbogen, über die ganze Erde verbreitet. Mit dem patagonischen Musikbogen beschäftigt sich besonders eingehend eine Arbeit von Dr. Lehmann-Nitsche, die in der von P. W. Schmidt herausgegebenen ethnologischen Zeitschrift „*Anthropos*“ (Bd. III, 1908, Heft 5/6) gerade zum Kongreß erschienen ist („*Patagonische Gesänge und Musikbogen*“; anschließend daran veröffentlicht Erich Fischer seine musikwissenschaftliche Bearbeitung von Lehmann-Nitsche's patagonischen Phonogrammen). Der wissenschaftliche Streit, ob der Musikbogen in Amerika autochthon oder aus Afrika importiert ist, ist noch nicht endgültig beigelegt. Speziell im alten Mexiko ist der Musikbogen bisher nicht einwandfrei nachgewiesen: dagegen fand Dr. K. Th. Preuß (Berlin — „*Das Fest des Weines bei den Cora-Indianern der mexikanischen Sierra Madre Occidentale*“) bei den Nachkommen der alten Mexikaner einen mit zwei Stäbchen geschlagenen Bogen. Der bewundernswerten Geduld dieses Forschers ist es gelungen, eine ungewöhnlich große Zahl von Gesängen bei den Cora, Huichol und Mexikanos zu sammeln<sup>3)</sup>. Während sich in den Texten die religiöse und mythologische Tradition in ursprünglicher Reinheit erhalten hat, zeigen die — phonographisch fixierten — Melodien schon deutliche Spuren europäischer Beeinflussung.

Vollständig europäisiert ist leider auch die Musik der Westgrönländer, die Dr.

1) Der Vortrag beschäftigte sich nicht mit dem hier angeregten Problem.

2) cf. Sammelb. IMG. IV. S. 23.

3) Vgl. die Berichte im Globus XCIII, Zeitschr. f. Ethnol. 38, 955, 1906; 582, 1908, Zeitschr. d. Ges. f. Erdkunde 1908, Arch. f. Relig. Wiss. Bd. IX.

Rudolf Trebitsch (Wien — »Ethnographisches aus Westgrönland«) mit dem Wiener Archivphonographen besucht hat. Sowohl ein Sololied »über schlimme Mädchen«, als ein Chor, die der Vortragende vorführte, sind von Geige und Ziehharmonika (!) begleitet; das Phonogramm einer Tanzmelodie auf der Ziehharmonika allein hätte ebensogut einer europäischen Dorfschenke entstammen können. Nur das den Chor einleitende Solo des Vorsängers erinnerte von ferne an Melodiebildungen, wie wir sie von Eskimos und nordamerikanischen Indianern kennen. Die rhythmische Begleitung mußte der Sänger mit den Händen schlagen, da eine Trommel, das einzige urtümliche Instrument, das sich noch erhalten haben soll, nicht aufzutreiben war. Dagegen konnte Dr. William Thalbitzer (Kopenhagen — »Demonstration von Lichtbildern der heidnischen Kultur der Ostgrönländer nebst Erläuterungen«) noch einen ostgrönländischen Sänger zeigen, der eine flache, tamburinartige Trommel schlägt.

Auf ein neues phonographisches Verfahren von angeblich hoher Vollkommenheit machte Dr. C. V. Hartmann (Stockholm — „*The Photographon, an instrument which will replace the grammophon*“) aufmerksam. Man erinnert sich vielleicht noch eines Skandals, der vor einigen Jahren in Berlin eine heftige Preßpolemik heraufbeschwor: es handelte sich um den »Photophonographen« des Prager Ingenieurs Czervenk a. Das Prinzip des Apparates war dieses: die Schallschwingungen wurden auf eine Membran übertragen, an der ein kleines Spiegelchen befestigt war; ein von diesem reflektierter Lichtstrahl zeichnete auf einer rotierenden Bromsilberplatte eine Schallkurve. Soweit war das Verfahren ausführbar, wenn auch nicht ganz neu. Von dem photographischen Negativ ließ sich aber keine akustisch reproduzierbare Schallplatte herstellen. Diese Schwierigkeit, die Czervenk a durch eine grobe Täuschung des Publikums zu verschleiern suchte, scheint nun ein junger schwedischer Ingenieur glücklich überwunden zu haben. Das Aufnahmeverfahren beim »Photographon« unterscheidet sich von dem eben geschilderten nur dadurch, daß das Spiegelchen an einer Telephonplatte angebracht ist, so daß die Platte wie bei dem Poulsen'schen Telegraphon auch aus der Entfernung besprochen werden kann. Durch Verlängerung des als Hebelarm wirkenden Lichtstrahls können die Exkursionen sehr groß und damit das Phonogramm sehr laut gemacht werden. Befehle und Signale, die mit dem Apparat gegeben werden, sollen mehrere Kilometer weit hörbar sein. Hoffentlich dringen die Klänge des Photographons auch bald bis nach Deutschland!

Dr. Richard Wallaschek (Wien) sprach sich »über den Wert phonographischer Aufnahmen von Gesängen der Naturvölker« ziemlich geringschätzig aus. Wer, ohne durch jahre- oder wenigstens monatelanges Studium im Lande selbst mit der (musikalischen) Kultur eines Volkes vertraut zu sein, Phonogramme aufnimmt, der riskiere, uncharakteristisches und darum wissenschaftlich wertloses Material zu sammeln. Das Phonogramm sei einer Momentphotographie vergleichbar, die niemals das Charakteristische einer Persönlichkeit wiedergebe. Erst recht auf dem Holzwege sei derjenige, der durch mühselige Messungen von Schwingungszahlen — die dann lange Tabellen füllen, die niemand liest — das Ton-system des betr. Volkes zu ermitteln suche und daraus Schlüsse auf psychologische Grundlagen ziehe, die von den unseren völlig verschieden sind. Einen Hindu, der in London europäische Musik studierte und die Unterschiede unseres Tonsystems vom indischen feststellen wollte, hat Vortragender angewiesen, sich zunächst mit europäischer Musiktheorie zu beschäftigen; der Hindu aber, der die empirische der deduktiven Methode vorzog, ließ Berufssänger u. a. in den Phonographen singen, maß die Töne, fand die pythagoreische Terz, die chinesische Oktav (?), die malaiische (?) Quarte usf. und erklärte schließlich die europäische Leiter für das Komplizierteste, was er sich vorstellen könne. Diese Geschichte lehre, daß Intonationsschwankungen für die Tonmessung eine so bedeutende Fehlerquelle bilden, daß von jedem Gesang 12—14 Aufnahmen gemacht werden müßten, um einigermaßen gesicherte Messungsergebnisse zu bekommen.



Referent hat absichtlich die Schärfen der Wallaschek'schen Ausführungen ungemildert herausgestellt, da sie allein das Neue und das enthalten, was die Methode der modernen vergleichenden Musikwissenschaft — mit oder ohne Absicht des Vortragenden — diskreditieren könnte.

Forschungsreisende, die sich mit einem Phonographen versehen, in der Erkenntnis, daß dieses Instrument kaum minder wichtig ist, als die Kamera, pflegen sich außer über die Aufnahmetechnik auch über die Punkte zu informieren, die für die wissenschaftliche Phonographie beachtenswert sind. Wer europäische Vorurteile zu Hause läßt — was den Unmusikalischen meist leichter fällt, als den Musikalischen — und das Vertrauen der Eingeborenen gewinnt — eine Vorbedingung für jede erfolgreiche Außenarbeit —, kann auch bei beschränkter Zeit mit leichter Mühe ausgezeichnete Phonogramme sammeln. Wenn sich der Anthropolog oder Ethnolog erst jahrelang im Lande umsehen wollte, so möchte, ehe er Körpermessungen oder Momentaufnahmen macht, mancher Stamm ausgestorben, manche Zeremonie außer Gebrauch gekommen sein; und wenn der Linguist, ehe er ein fremdes Idiom aufzuzeichnen beginnt, warten wollte, bis die praktische Beherrschung der Sprache ihm deren grammatikalische Struktur offenbart, so könnte komparative Philologie nur von einigen wenigen frischen Greisen betrieben werden.

Bei Tonmessungen an phonographierten Gesängen — denen womöglich solche an Instrumenten und Instrumentalaufnahmen parallel gehen sollten — wird man sich natürlich zunächst vergewissern, ob die Intonation genügend konstant ist. Dies kann man meist schon an einem einzigen Phonogramm, zumal da primitive Lieder häufig aus einer endlosen Wiederholung eines kurzen Motivs bestehen. Aus vorsichtig — unter Berücksichtigung der mittleren Variation usw. — berechneten Werten wird man dann auch auf die Intentionen des Sängers schließen dürfen und, wenn diese von den unseren *regelmäßig und bedeutend* genug abweichen, sich nach einer psychologischen Erklärung umsehen müssen. So mögen trockene Zahlentabellen — wissenschaftliche Untersuchungen pflegen ja nicht in erster Linie zum Amusement eines Laienpublikums angestellt zu werden — auf neue Erkenntnisse oder wenigstens auf neue Probleme hinführen. Und dieses: dem Sammler und Beobachter zweckmäßige Fragestellungen mit auf den Weg zu geben, erscheint heute noch als die dringendste Aufgabe der musikalischen Ethnologie, da es gilt, leichtvergängliches Material zu sammeln, dessen endgültige Beurteilung kommenden Forschergenerationen bleiben mag.

Zwei Tage vor dem Vortrage Dr. Wallaschek's empfing das Phonogramm-Archiv der k. k. Akademie der Wissenschaft in seinen schönen Räumen den offiziellen Besuch der Kongreßteilnehmer.

z. Z. Wien.

E. M. v. Hornbostel.

## Über A. Schweitzer's J. S. Bach<sup>1)</sup>.

Dieses Werk über Bach ist wohl berufen, längere Zeit die Auffassung Bach's nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland wenn auch nicht gerade zu bestimmen, so doch ganz entschieden auf sie einzuwirken. Damit möge gleich gesagt sein, daß wir dem Schweitzer'schen Bach eine ganz besondere Bedeutung zuschreiben und weit davon entfernt sind, seinen Wert irgendwie zu verkennen. Um so nötiger erscheint es aber, des näheren zu untersuchen, inwieweit dem Werke ein Recht zukommen mag, in der angegebenen Weise bestimmend zu gelten. Die bis dahin erschienenen Referate sprechen sich zudem in so unzweideutig positivem Sinne aus, daß an und für sich eine Beleuchtung von einem anderen Standpunkt aus eines gewissen Interesses sicher sein darf. Zudem darf man sagen, daß ein Werk, das manches durchaus Neue bringt und trotzdem nur ein lautes Echo im positiven Sinne erregt, ent-

<sup>1)</sup> Albert Schweitzer: J. S. Bach. Vorrede von Ch. M. Widor. 80, XVI u. 844 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. M. 15.

weder gar nicht so bedeutend sein kann, oder eine Beurteilung erfuhr, ohne daß die Konsequenzen aus seinem innersten Kern gezogen worden wären.

Schweitzer's Bach ist in erster oder einziger Linie ein künstlerisches Buch. Von künstlerischen Prinzipien aus wurde es geschrieben, und von diesen aus will es verstanden und beurteilt sein. Der es schrieb, ist aber in wissenschaftlichen Disziplinen so streng aufgewachsen, daß er genau genug weiß, wieviel Wissenschaft zur Erklärung eines Mannes wie Bach gehört. Deshalb ist auch der ganze wissenschaftliche Apparat, der zur Erkenntnis Bach'schen Wesens errichtet wurde, in Bewegung gesetzt. Man sieht hier im kleinen, wie Bach, dessen Ergründung zu einem guten Teil die moderne Musikwissenschaft gezeitigt hat, wie von selbst ernste Bachfreunde dazu hindrängt, sich mit der Geschichte der Musik in einem weiten Umkreise zu befassen. Obwohl Sch. an Quellenmaterial nichts Neues gibt, hat er das vorhandene Material in einer Selbständigkeit verarbeitet und in einer geradezu meisterhaft klaren Sprache zur Darstellung gebracht, die aufrichtige Bewunderung hervorruft. Wir haben in unserer Wissenschaft ganz wenige Leute, die fremdes Material mit einer derartigen Sicherheit zu verarbeiten und mit einer solchen Beherrschung zur Darstellung zu bringen wissen. Talente vom Schlage Arrey von Dommer's sind selten. Erinnert sei bsplsw. einzig an Sch.'s Behandlung des Kapitels: Bach und der Leipziger Rat. Spitta ist hier mit seiner wohl etwas matten Darstellung durchaus nicht durchgedrungen, man findet den Beweis nicht nur in den Biographien und Aufsätzen über Bach von untergeordneten Schriftstellern, sondern auch in der Bachschrift P. Wolfrum's (1906), dem das vollständig gleiche Material zur Begutachtung der Sachlage zur Verfügung stand wie Schweitzer. Wie gänzlich verschieden die Darstellung! Auf der einen Seite ein Gelehrter, der historisch, objektiv denken und fühlen kann, dem trockene Dokumente eine beredte Sprache reden, und der auch zwischen den Zeilen zu lesen vermag, auf der anderen Seite ein Künstler, der von seinem modern subjektiven Standpunkt aus eine Sachlage beurteilt, die einzig von der betreffenden Zeit aus betrachtet werden kann und mit stolzen, aber etwas billigen Worten einseitig für Bach Partei nimmt, der heute natürlich ein sehr leichtes Spiel hat. Da und dort geht selbst ein Schweitzer in seiner Objektivität zu weit, so in dem Verhältnis Bach's zu Scheibe. Wer den Auszug aus Scheibe's Gegenkritik bei Sch. (S. 167) liest, erhält den Eindruck, daß sich Bach in dieser Affäre, wenigstens nach unseren Begriffen, menschlich allzu klein genommen habe. Wie Bach die unfähige Rechtfertigungskritik eines musikalischen Dilettanten (Birnbaum) seinen Freunden und Bekannten austeilt, gibt ein Bild, als ob man einen ganz gewöhnlichen Schauspieler vor sich hätte, der eine bezahlte günstige Kritik seinen Kollegen vorhält, um den Eindruck ungünstiger, unabhängiger Kritiken totzuschlagen. Ganz diesen Eindruck erhielt wenigstens ich aus Sch.'s Darstellung. Wenn auch Bach's äußeres Leben und sein äußerer Charakter etwas Kleinbürgerliches an sich haben, so muß man sich doch auch hier auf die Verhältnisse genau besinnen, die uns scheinbar mehr als kleinliche Vorkommnisse in richtigem Lichte erscheinen lassen. Man bedenke, was es damals hieß, wenn der erste Musiker der Stadt in einer Zeitschrift mit derart wissenschaftlichem Anstrich so angegriffen wurde wie Bach von Scheibe. Der »Kritische Musicus« war keine Zeitschrift vom Range unserer Musikzeitungen, sondern ein Organ, das gerade bei den maßgebenden Kreisen der Stadt ein wichtiges Wort sprach. Zugleich war diese Kritik Scheibe's die einzige öffentliche kritische Äußerung, wurde also nicht, wie es heute der Fall ist, durch ein anderes, günstigeres Urteil in ihrer Beweiskraft nivelliert. Daß in einer Kleinstadt wie dem damaligen Leipzig auf diese Kritik — sie mochte an und für sich berechtigt sein oder nicht, das tut gar nichts zur Sache; sie war ein Schlag gegen den ersten Musiker der Stadt, der sich, da er als Kantor nicht gerade glänzende Resultate erzielte, um so mehr in seiner Eigenschaft als Komponist sicher fühlen mußte — etwas erfolgen mußte, erscheint als eine Art künstlerischer Existenzfrage für Bach. Er mußte nach einer Gelegenheit zur Rechtfertigung suchen, und in der Not, wenn man sich so ausdrücken darf, frißt der Teufel Fliegen. Da mochte Bach auch Birnbaum's Replik willkommen sein, und daß er für ihre Verbreitung sorgte, ist nichts als die logische Fortsetzung des Vorangegangenen. Denkt man über die ganze Sachlage nach, so er-



scheint Bach's Verhalten in dieser Angelegenheit auch im heutigen Sinne menschlich durchaus verständlich. Aus der Sch.'schen über Bach gegebenen Charakteristik seien noch an die Ansicht, daß Bach sich seiner Bedeutung nicht bewußt war (S. 152 f.), einige kritische Bemerkungen geknüpft. Wer diese Stellen bei Sch. liest, erhält überhaupt den Eindruck, als verliere der Verfasser hier seine im übrigen sehr wohlthuende Ruhe und als gelange er in ein etwas unkritisches Begeisterungsfieber. Da kann man lesen (152):

»Bach reflektierte auch nicht darüber, ob die Thomaner seine Werke aufführen könnten und ob die Leute in der Kirche sie begriffen . . . . Sie (seine Kunst) hatte mit der Welt und nichts mit dem Erfolg in der Welt zu tun. Sie war Selbstzweck . . . Für ihn verhallen die Klänge nicht, sondern steigen als unaussprechliches Loben zu Gott empor.«

Darüber zu streiten, ob Bach sich seines immensen Künstlertums bewußt war oder nicht, ist an und für sich müßig. Das darf aber gesagt werden, daß Bach wohl der einzige große Mann wäre, bei dem das letztere zutreffen würde. Sch. stellt Bach gern mit Kant zusammen; kaum einer war sich seiner Stellung und seiner immensen Verantwortung der Welt gegenüber bewußter wie Kant, was wir glücklicherweise wissen. Wenn nun Bach in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens seine wichtigsten Werke einer Revision unterzog, oder es im Sinne hatte, dann darf man auch bestimmt annehmen, daß er über sein Leben hinaus dachte. Bach selbst schloß ja mit früherer Tonkunst hinreichend Bekanntschaft, um zu wissen, daß die Gegenwart nicht das letzte Wort über einen Meister spricht. Also wird er die Revision auch im Gedenken an die Zukunft unternommen haben. Wenn die Bach'sche Zeit einem Telemann Ewigkeitswert beimaß, da mußte auch Bach während seines langen Lebens dahinter gekommen sein, daß er wohl einen Vergleich mit diesem Komponisten aushalten könne. Daß Bach bei Komposition seiner Werke an die ausführenden Organe dachte, d. h. sie in Rücksicht zog, scheint mir so naheliegend wie etwas zu sein. Wie kann man von einem Meister, dem es so sehr um eine Besserung seiner ausführenden Kräfte zu tun war (ich denke an die Eingaben Bach's an den Rat bezüglich einer wohlorganisierten Kirchenmusik), behaupten, daß er nicht darüber reflektierte, ob die Thomaner seine Werke ausführen konnten. Möglichste Vollkommenheit in der Ausführung schwebt jedem Komponisten vor, und er würde sich selbst wie auch seinem Gott einen schlechten Dienst erweisen, käme es ihm nicht darauf an, ob seine Werke gut oder schlecht aufgeführt würden. Die Kunst als Selbstzweck halte ich für ganz unbachisch. Jeder wirklich große Künstler weiß, wozu er seine große Gottesgabe empfangen hat. Sicherlich »Gott allein zur Ehre« (das *S. D. G.* derart für Bach auszumünzen, scheint mir nicht angängig; andere Komponisten, auch Haydn, taten dies ebenfalls aus echter Frömmigkeit), aber den Menschen derart zur Erbauung und Läuterung, daß sie für das *gloria in excelsis deo* empfänglich werden. Und da kann man doch nicht von einem Selbstzweck der Kunst reden, sei es in diesem oder jenem Sinn. Das ist Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts.

Doch dies nur nebenbei; da wir aber so wenig von Bach's Leben wissen, so darf man sich doch über das Wenige seine Gedanken machen. An dieser Stelle sei auch jener Forkel'sche Ausspruch von den »Dresdener Liederchen«, den auch Sch. (S. 153) zitiert, mit einer kritischen Bemerkung versehen. Ich halte ihn für unecht, weil er gar nicht auf die damaligen Opernverhältnisse, zumal auf die Opern Hasse's in Dresden passen will. Mit »Liederchen« hatte es die Oper damals nicht zu tun, sei es in wirklichem oder übertragenem Sinn. Dann wäre auch die ganze Arienmusik, wie sie in der Kirchenmusik vertreten war und wie sie Bach von anderen Komponisten abschrieb und in der Kirche aufführte, »Liederchen«musik gewesen. Forkel scheint hier aus seiner Zeit geurteilt zu haben, die in der Oper reichlich den Liedgesang pflegte. Man braucht von der italienischen Oper zu Bach's Leipziger Zeit gar nicht hoch zu denken, aber an »Liederchen«, wie sie Bach in seinen burlesken Kantaten »aus dem Ärmel schüttelte« (s. Sch.), wird kein einziger Mensch erinnert.

In dieser Art wären manche Bemerkungen zu machen, das Gute und teilweise gute Neue überwiegt in diesem Teile weitaus etwaige Einwände. Erinnert sei einzig

noch an den Standpunkt des Verfassers, daß Bach der erste gewesen sei, der das Choralvorspiel nicht nur aus der Musik, sondern auch aus dem Text entstehen lasse (S. 44). Das kommt mir gerade so vor, wie wenn Wagnerschriftsteller behaupten, Wagner habe das Leitmotiv rein aus sich erfunden. Sicherlich verfahren die vorbachschen Komponisten in erster Linie nach rein musikalischen Prinzipien, aber es ist nicht schwer, eine ganz hübsche Anzahl von echt poetischen Choralvorspielen zusammenzustellen. An diese knüpfte Bach an und schuf auf Grund dieses Systems seine eigenartigen Schöpfungen.


Überaus fein und wohl auch richtig sind die Bemerkungen über Bach's Schaffen. »Alles deutet darauf hin, daß Bach nicht leicht, sondern langsam und schwer erfand« (S. 195). Sch. bringt diese Erscheinung in Verbindung mit der Art von Bach's charakteristischer Thematik. Das setzt Bach in direkte Verbindung mit Beethoven, so wenig Sch. von einem Zusammenstellen dieser beiden Musiker etwas wissen will. Von Beethoven wissen wir, wie lange er oft an seinen Themen modelte, bis sie den gewollten Ausdruck hatten; bei Bach ist dies nach dem Gesagten anzunehmen. Sch. würde diese Übereinstimmung allerdings auf verschiedene Art erklären; Beethoven wäre es um den sprechendsten, Bach um den im malerischen Sinne charakteristischsten Ausdruck zu tun.


Wo man in diesen allgemeinen Kapiteln lesen mag, man findet überall Bemerkungen und die Ansichten eines außerordentlich gescheiten Mannes, der mit einer Gewandtheit und Schärfe das Material verwertet und oft mit einer Logik kombiniert, wie sie in keiner Wissenschaft alltäglich sind. Daß man auf der Hut sein muß, der oft bestrickenden und überaus sicheren Sprache des Verfassers sich nicht auszuliefern, dafür könnten noch ziemlich viele Beispiele gegeben werden. Erinnerung sei nur noch an Sch.'s ganz apodiktische Forderung, in der Kirche als Begleitinstrument nur die Orgel zu verwenden, da kein Beweis vorhanden sei, daß Bach das Cembalo verwendet habe (S. 808 f.). Daß von den erhaltenen Stimmen die Continuostimme einen Ton tiefer transponiert, also für die Orgel bestimmt ist, kann doch nicht als Beweis gelten. Außer der Orgelstimme existierte doch auch, und zwar in erster Linie, die Partitur oder die Direktionsstimme, die für Bach selbst, der jedenfalls am Cembalo saß, bestimmt war. Wenn Bach es durchgedrückt hat, daß gleich in seiner ersten Leipziger Zeit, als er noch gar nicht angestellt war, die Cembali in den beiden Kirchen repariert wurden, so heißt das doch nichts anderes, als daß er die Instandsetzung des Cembalos für eine der wichtigsten, weil ersten Fragen ansah. Ungemein kühn ist die Hypothese Sch.'s, daß das Cembalo zu den Proben gedient haben könne. Als ob hierzu der Rat jahraus, jahrein ansehnliche Gelder bewilligt hätte! Oder, sagt Sch., Bach hätte die Bässe darauf mit ausführen, vielleicht sogar die Harmonien mit angeben lassen. Ja mit welcher Stimme denn? Etwa mit einer Violonstimme? Diese enthält aber keine Bezifferung, und daß Bach jemand an das Klavier hätte setzen lassen, der mit der linken Hand einzig die Bässe getrommelt hätte, das ist doch etwas Unerhörtes. Vor allem, wozu die sehr kostspieligen Instrumente, wenn sie nicht etwas sehr Notwendiges gewesen sind. Wie sich Sch. z. B. mit der Matthäuspasion, wo eine mit »*pro Cembalo*« bezeichnete Continuostimme vorhanden ist, abfinden will, gesteht er uns nirgends. Von der Musik selbst sei ganz abgesehen. Daß man sich vor allem Bach'sche Reiztative ohne ein Klavierinstrument kaum denken kann, bekümmert Sch. nicht. Er bringt an anderen Stellen seines Buches Vortreffliches über den Unterschied von Klavier- und Orgelstil vor, ist sich bewußt, daß die Orgel keine Akzente geben kann, dort, wo aber — und besonders auch für das Zusammenspiel — Akzente am notwendigsten sind, will er das akzentloseste Instrument allein benutzt wissen. Man darf über diese Fragen nicht hinweggehen, denn Sch. tritt gerade auch hier mit einer derartigen Sicherheit auf, daß es nicht verwundern sollte, wenn die Meisten sich von ihm überzeugen oder doch beeinflussen ließen.

Dies alles betrifft Fragen, die den Kern des Werkes nicht berühren, so wenig man sie bei einem Buch, das wie keines über Bach in derart weite Kreise dringen wird, übersehen darf. Das im eigentlichen Sinn Originale des Werkes ist aber in dem der Kunst Bach's gewidmeten Buche zu suchen, in Sch.'s Ästhetik der Bach-

achen Kunst. Und zwar handelt es sich um eigentlichste Musikerästhetik, ein Grund mehr, diesem Buch seine volle Beachtung zu schenken. Daß Sch. praktische Ästhetik treibt, ist um so anerkennenswerter, als er, von philosophischen Disziplinen herkommend, von der üblichen Musikästhetik gar nichts wissen will, und, wie man zwischen den Zeilen lesen kann, der Meinung ist, diese Ästhetiker könnten ihre Zeit der Kunst nützlicheren Dingen widmen.

Daß Schweitzer dem »malerischen« Element in Bach's Kunstschaffen in systematischer Form zu seinem Rechte verholfen hat, ist ein Fortschritt gegenüber dem Spitta'schen Werke, der von jedermann aufs wärmste anerkannt werden muß. Sch. ist auch weiter gegangen und hat versucht, die Bach'sche Sprache in ein System zu bringen, von ihr ein Lexikon anzulegen. Es lag dies nahe, denn viele »Ausdrücke« wiederholen sich bei Bach ähnlich wie in der Wortsprache. Sch. erklärt es auch für die höchste Leistung eines Meisters, wenn es ihm gelingt, seine Sprache voll und ganz auszubilden. Kein Musiker scheint ihm es hierin zu einer solchen Vollkommenheit gebracht zu haben wie Bach, worüber sich vorläufig gar nicht streiten läßt, da andere Meister der Untersuchungen, wie sie etwa Sch. an Bach vornahm, erst harren. Daß Bach zuerst an die Reihe kam, und zwar von französischer Seite, erscheint sehr natürlich, da erstens das malerische Element sich am stärksten aufdrängt und Franzosen für das »*Pittoresque*« einen national geschärften Blick besitzen. In dieser Beziehung bei den Franzosen in die Schule zu gehen, steht uns sehr wohl an. Daß Bach eine ziemlich ausgebildete »Sprache« schon vorfand, wird von Sch. weder betont noch ausgeführt, aber dies verschlägt zuletzt nicht allzuviel, da es als sicher gelten kann, daß keiner der damaligen deutschen Musiker Bach in der Handhabung der musikalischen Sprache gleichkommt. Es hieße in letzter Instanz Bach schlecht verstehen, wenn man annimmt, er habe in erster Linie nur übernommen; die Hauptarbeit mußte auch für ihn darin bestehen, nach Erlernung des Überkommenen dieses in seinem Sinn zu verwenden, es mithin auch weiterzubilden. Berührt sich Bach in der Schilderung häufig vorkommender Bilder sehr stark mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen, so läßt sich denn doch beobachten, daß er oft musikalisch überaus kühne, noch nicht dagewesene Bilder wagt, weil bei ihm das malerische Sehen von Naturanlage sehr stark vorhanden war. Es wird zu den Untersuchungen der Zukunft gehören, wie stark und in welcher Art Bach das vorhandene malerische Darstellungsmaterial verwertet, bereichert, verdeutlicht und verfeinert hat. Den Grund hierzu hat nicht Sch.'s, sondern Pirro's Bach geliefert.

Wie schon angedeutet, liegt es am malerischen Element selbst, daß es sich stark aufdrängt und zwar eben unserm am genauesten kontrollierenden Organ, dem Auge. Es läßt sich nun beweisen, daß Sch. seine Untersuchungen zu einem großen Teil gerade mit dem Auge gemacht hat, wobei die Kontrolle des inneren Hörens oft in geradezu erschreckender Weise fehlt. Zu erklären ist dies folgendermaßen: Es gibt viele Stücke von Bach (nachher sollen Beispiele gegeben werden), in denen das malerische Element nur ganz beiläufig auftritt, nur einen kleinen Zug des Ganzen bildet, und in diesem Sinne sogar nebensächlich ist. Sch., der bei Bach über das Malerische nicht hinauskommt und selbst — unfreiwillig — gesteht, mit dem übrigen Bach ästhetisch gar nichts anfangen zu können, sieht nun in solchen Stücken einzig und allein das ganz nebensächlich Malerische, geht von ihm allein aus und baut hierauf seine Schlüsse für das ganze Stück; alles andere sieht er gar nicht, will es auch nicht sehen, weil es ihm gar nicht in sein System paßt. Ich gebe hierzu ein Beispiel aus den Choralvorspielen, auf deren Erkenntnis Sch. sich sehr viel zugute tut und überhaupt auf diese Stücke sein System zu einem guten Teil baut. Eines der schönsten der kleinen Choralvorspiele ist »Herr Gott nun schleuß den Himmel auf« (Sch. S. 455), eine jener Sterbepoesien, wie sie nur Bach geschrieben. In der Textstrophe kommen die Worte: Hab g'nug gelitten, mich müd gestritten«, und in der Musik Baßschritte vor, die teilweise über die Betonung gebunden () , etwas Unbestimmtes an sich zu haben scheinen. Das Auge Sch.'s hüpfte nun sofort auf diesen Baß, und die angegebenen, von Sch. unterstrichenen Worte geben ihm die Erklärung.

Es seien »unsichere«, »wankende« Schritte, der Text (und demnach auch die Musik) »erzählt von einem Menschen, der seinen Lauf vollendet hat und müden Schrittes zur Pforte der Ewigkeit herantritt«. Diese Erklärung hat aber mit der Musik Bach's gar nichts zu tun. In dem Stück liegt ein stiller Triumph, eine überirdische Freudigkeit, dem Text entsprechend: »Ich hab' vollendet meinen Lauf, daß' sich mein' Seel' sehr freuet.« Man sehe sich vor allem einmal die Harmonien an, fast lauter Stammakkorde in Dur. Und oben liegt der Choral in ausgeführtem zweistimmigen (eine ziemliche Seltenheit) Satz, daß man an zwei Engel denken könnte, die die Melodie dem zuversichtlich Sterbenden zusingen. Auf dem zweiten Manual ergeht sich aber fortwährend eine leicht dahinfließende Passagenfigur, als ob dem Sterbenden noch einmal der ganze Lauf seines Lebens in der Erinnerung überkomme; im Schlußakkord auf »selig« löst sie sich akkordisch auf, verschwebt. Ein einziges Mal deutet Bach an, daß dem Sterbenden der Abschied vom Leben doch nicht so leicht wird, bei den Worten: »Laß fahren, was auf Erden«, und dies mit der einzigen chromatischen Note (b) in der zweiten Oberstimme. Sch. sieht von dem ganzen Stück nichts als den Baß, und diesen nicht einmal recht. Denn die Bindung, die dem Baß das Wankende geben soll, tritt nur dann auf, wenn der Baß auf einem Ton liegen bleibt, Hätte Bach  geschrieben, so wäre etwas überaus langweiliges, murky-

baßähnliches entstanden; sobald die Harmonie vorrückt (schon im 2. Takt), wird auch die Bindung sofort aufgehoben, die Baßschritte sind dann so kräftig und sicher fortschreitend, wie man es nur wünschen kann. Von »wankend, unsicher, müde« findet sich in dem Stücke auch nicht die Spur.

Ich habe das Beispiel für viele Dutzend andere gewählt, um das System zu beleuchten, nach dem Sch. arbeitet. Das Stück als ein gesamter Organismus ist ihm völlig gleichgültig; sobald er etwas »Malerisches« entdeckt oder entdeckt zu haben glaubt, ist seine nur für das Malerische bei Bach empfängliche Phantasie sofort gefangen und völlig zufriedengestellt, und das Stück wird in diesem Sinne erklärt. Dadurch kommen die denkbar unmöglichsten Auffassungen zustande, freudige Stücke sind traurig und umgekehrt<sup>1)</sup>. Ich halte es fast für unmöglich, daß einem ganz naiven, aber guten Musiker derart starke Fehler passieren können, wie sie bei Sch. Schritt auf Schritt vorkommen. Denn es handelt sich nicht um Zufälligkeiten, sondern um etwas fast regelmäßiges, dadurch hervorgerufen, daß erstens nur das Malerische bei Bach und zweitens das Malerische in einer Unmenge von Fällen falsch erklärt wird. Von Naturanlage ein recht schlechter Hermeneutiker, woran wohl auch eine nicht genügende musikalische Durchbildung, ferner eine oft geradezu frappierende Flüchtigkeit die Schuld tragen (worüber noch zu reden sein wird), interpretiert Sch. sehr oft seine Auffassung in die Musik hinein. Das Böse ist dabei besonders, daß Sch. nicht die geringsten Zweifel an der Richtigkeit seiner Lösungen kommen, sondern mit einer Sicherheit auftritt, als hätte er den Nagel auf den Kopf getroffen. Bevor man aber über einen Meister oder überhaupt etwas zu Gesetzen kommen will, muß man es interpretieren können, und das ist bei Sch. nur in recht geringem Maße der Fall.

Die mangelhafte Interpretation beruht in sehr vielen Fällen auf Flüchtigkeit. Schon das angeführte Beispiel war eine solche, weil weder ein rein musikalisches Mittel als solches erkannt wurde noch Sch. sich fragte, ob die anderen Takte zu seiner Interpretation passen. Mißlich wird diese Flüchtigkeit, wenn auf ihr Gesetze konstruiert werden, wobei Bach oft bitter Unrecht getan wird. Das vielleicht frappanteste Beispiel findet man auf S. 467 in dem Kapitel »Bildliche Themen«. Da wird gesagt, daß oft ein einziges Wort genügt, um die Wogenmotive in Bach's Musik heraufzubeschwören.

1) Vgl. meine Festschrift zum Leipziger Bachfest 1908, wo ganz beiläufig auf eine Anzahl derartiger Vorkommnisse aufmerksam gemacht ist. Ich würde gerne noch mehr Beispiele geben, aber wie man sieht, nimmt die Beweisführung vielen Raum in Anspruch.



Als Schulbeispiel dient das Arioso »Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich« aus der Kreuzesstabkantate. »Für Bach Grund genug, von den Celli das ganze Stück hindurch eine Wellenfigur ausführen zu lassen.« Hier wird Bach in der oberflächlichsten Art Unrecht getan. Nicht nur der erste Satz nimmt auf »Wellen« Bezug, sondern der ganze Text. Jesus vergleicht sein Leben mit einer Schifffahrt, und als es im Text heißt (in der Ausgabe der Bachgesellschaft muß hier die Seite umgewendet werden, was Sch. offenbar nicht getan hat, sonst hätte ihm der Irrtum nicht unterlaufen können): »so tret' ich aus dem Schiff«, hört die Wellenfigur ohne weiteres, ganz plötzlich auf; denn sie hat ausgedient. Das Stück ist so richtig wie es nur sein kann; eine Wellenfigur würde sozusagen von jedem Musiker gewählt worden sein, da man kaum anders komponieren kann, weil das Gleichnis der Schifffahrt im Mittelpunkt des Ganzen steht. Daß ein Gebäude, das auf derartigen »Ungenauigkeiten« aufgebaut ist, wackeln muß, wird kaum verwundern. Ich gebe einmal das zu diesem Fall Bezügliche, damit man sieht, wie unklar oft Sch. über sich und seinen Bach eigentlich ist.

S. 433 heißt es, daß Bach Motive durch das ganze Stück benütze, auch wenn »Ausdrücke, die auf einen anderen Gefühlston gestimmt sind, nachher in der Dichtung auftreten.«

S. 438. Die Tonmalerei »hält an, solange der Zusammenhang, in dem der betreffende Ausdruck vorkam, in Geltung ist, keinen Augenblick länger«.

S. 441 wird Spitta getadelt, weil er annimmt, daß Bach »ein Bild in der Musik auch dann noch beibehalte, wenn es im Text gar nicht mehr vorhanden ist«. »Man könnte Bach keinen größeren Vorwurf machen« usw. (NB. die Erklärung Sch.'s. des hier gerade in Frage stehenden Kantatensatzes »Brich dem Hungrigen dein Brot« ist ganz verkehrt; ich hätte dieses höchst interessante Beispiel Bach'scher Textauffassung gern ausgeführt, doch nimmt dies zu viel Raum in Anspruch).

S. 467 »Sehr oft genügt ein einziges Wort« usw. »Für Bach Grund genug« ein Motiv »das ganze Stück hindurch« beizubehalten.

S. 621. »Dieses Beispiel (betrifft Kantate Nr. 107, Baßarie) zeigt, wie Bach, wenn er durch ein Bild gereizt und gelockt wird, dieser Versuchung erliegt und sich dann um die allgemeine Stimmung der Dichtung, die er in der Musik ausdrücken sollte, wenig mehr kümmert«. (Auch hier interpretiert Sch. falsch, wobei es mir sehr charakteristisch erscheint, daß ein Bachschriftsteller ein beige-schriebenes »Vivace« nicht für den einzelnen Fall zu deuten weiß.)

Also jedesmal wieder etwas anderes! Selbst eine für jeden Fall andere Interpretierung hilft über die Widersprüche nicht hinweg.

Sehen wir von all' dem ab, so wird sich als wichtigste Frage die erheben, ob Sch. im allgemeinen dem malerischen Element bei Bach eine annähernd richtige Stellung einräumt. Ein auf den ersten Blick scheinbarer Widerspruch in Sch.'s Darlegungen kann hier gute Dienste leisten. S. 426 wird ausgeführt, daß bei der Harmonisation von Choralsätzen für Bach rein dichterische Gründe maßgebend seien, diese »vom Standpunkt der reinen Musik vollständig rätselhaft« ist. S. 436 wird Bach insofern als Antipode Wagner's hingestellt, als die Bach'schen Modulationen »rein musikalischer Art« seien, in dem Sinn, daß »sie in der musikalischen Selbstentfaltung des Themas auftreten müssen«. Hier löst sich der Widerspruch insofern, als es sich im ersten Fall um Chormelodien, im zweiten um von Bach selbst gebildete Themen handelt. Aber woher resultieren bei Bach die Verschiedenheiten, warum ist er bei verschiedenen musikalischen Arbeiten ein derart anderer, daß, um ganz bei Sch.'s Ästhetik zu bleiben, das eine Mal Wagner mit Bach übereinstimmt, das andere Mal dessen Antipode ist? Die Antwort hierauf gibt das Sch.'che Buch als Ganzes. Dem Gefühlsmusiker Bach, um mich drastisch auszudrücken, dem Musiker Bach, der ohne geringste malerische Intentionen schafft, steht Sch. geradezu unpersönlich gegenüber; wo er keine malerischen Absichten bei Bach entdeckt und entdecken kann, hilft er sich entweder mit einer landläufigen Entschuldigung aus, wie S. 313 bei Anlaß der Besprechung des wohltemperierten Klaviers, wo gesagt wird, daß diesem Werk gegenüber »alles ästhetische Erklären notwendig an der Oberfläche« bleibe, oder aber er

wirft sich, wie bei den freien Orgelwerken, mit aller Kraft auf die Form, d. h. auf die Architektonik, als hätte man einen der früheren Formalästhetiker vor sich. Es ist sicher sehr bezeichnend, daß Sch. mit einer so wunderbaren Analyse wie der der ersten Fuge des wohltemperierten Klaviers von H. Kretzschmar (Peters Jahrbuch 1905) nichts anzufangen weiß, sie nicht einmal zitiert. Das ist auch kaum anders möglich, und die Ehrlichkeit Sch.'s schätze ich hoch ein. Eine Analyse, die derart tief in die geheimsten subjektiven Regungen Bach's hineinleuchtet, muß Sch. unverständlich sein, da dies ein Bach ist, wie er ihn nirgends lehrt. S. 294 stößt man zwar urplötzlich auf den Satz: »Das an Überraschungen reiche, subjektive Leben der Klavierfugen sucht man in denen für Orgel vergebens.« Welchen Widerspruch birgt aber dieser Satz zu dem ganzen Buch Sch.'s, das Bach als die Inkarnation der musikalischen Objektivität hinstellt? Wie, ist Bach bei seinen Klavierfugen ein durchaus anderer? Eine Anfrage bei Max Reger, ob es für ihn ebenfalls nötig sei, bei Komposition von Orgelfugen seine Subjektivität an den Nagel zu hängen, könnte hier eventuell etwas zur Klärung der Frage beitragen. Und auf einmal sind Klavierfugen an (hoffentlich seelischen) Überraschungen reich, obgleich sie nach S. 313 die Objektivität selbst sind! Dahin gelangt man eben, wenn man ein Gebäude auf einem einzigen Grundpfeiler errichtet hat. Da wird Logik oft zur Unlogik.

Es kann nicht in der Absicht dieser Besprechung liegen, Sch.'s Darlegungen mit positiver Kritik zu widerlegen, da dies nur auf gründlicher, umfassender Basis möglich ist. Ich darf vielleicht auf meine Analysen und Ausführungen in der bereits genannten Festschrift verweisen, die Material zu einer von Sch. oft gänzlich abweichenden Bacherklärung enthalten. Hier sollte aber immerhin auf die Widersprüche Sch.'s hingewiesen werden, die, kurz gesagt, dadurch entstanden, daß Sch. die reine Gefühlsseite, den »subjektiven« Bach, geradezu völlig ignoriert, was er eigentlich selbst zugibt. Das Werk basiert fast lediglich auf nur einer Seite Bach's, dem malerischen Element in seiner Schaffensweise, was lange nicht genügt, um Bach zu erklären. Das Malerische und was damit zusammenhängt, die Architektonik, sind eminent wichtig, und man hat Sch. für seinen Versuch (mehr ist es vorläufig nicht, da Sch. bei seinen Interpretierungen allzu viele Irrtümer unterlaufen und sein System sich vielfach auf diese aufbaut) überaus dankbar zu sein.

Leider kann hier auf die Kapitel über den Vortrag (Phrasierung usw.) nicht eingegangen werden. Sie bieten sehr viel Wertvolles, fordern aber kaum geringer zum Widerspruch heraus wie die anderen Kapitel. Da die Vortragskapitel völlig auf Sch.'s einseitiger Bachauffassung beruhen, leuchtet dies wohl ohne weiteres ein. Ich kann aber nicht umhin, gerade zum Schlusse meiner Besprechung noch auf die allgemeinen ästhetischen Kapitel aufmerksam zu machen. Es findet sich hier ganz Ausgezeichnetes, in Sch. zeigt sich ein derart hervorragendes musikästhetisches Talent, dessen stärkstes Charakteristikum die Unbefangenheit in der Beobachtung ist, daß die »Musikerästhetik« auch mit dem nicht direkt zu Bach Gehörigen rechnen wird. Auch bei diesen Kapiteln regt sich der Widerspruch, wie es mir überhaupt zum Wertvollsten des Sch.'schen Werkes zu gehören scheint, daß es selbständige Leser zum Widerspruch reizt. Gerade nach dieser Seite gestehe ich offen, aus dem Buch sehr viel gelernt zu haben.

Leipzig.

Alfred Heuß.

## Einige Bemerkungen zu L. Schiedermair's »Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus«<sup>1)</sup>.

Privatdozent Dr. Schiedermair in Marburg hat uns jüngst eine interessante Studie über die Bayreuther Hofoper im 18. Jahrhundert beschert. Wenn auch bei dem Ver-

<sup>1)</sup> Studien zur Geschichte der deutschen Oper. 8°, VIII u. 164 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1908. № 3.—

lust vieler wichtiger Akten kaum je alle Probleme gelöst werden, so ist doch wenigstens jetzt der Grundriß der Bayreuther Operngeschichte ein für allemal festgestellt. Die folgenden Ausführungen wollen im wesentlichen nur einiges bei Schiedermaier ergänzen.

Durch die Berufung des Wolfenbüttler Kapellmeisters Martin Coler(us), 1667, wird die Braunschweiger Operntradition nach Süddeutschland verpflanzt, wie sie 4 Jahre vorher durch Joh. Jacob Löwe nach Thüringen (Zeitz) gebracht war. Man darf daher für jene erste Zeit kaum Hamburger Opern als Parallele heranziehen. Mit Joh. Phil. Krieger kommt dann ein Süddeutscher (Nürnberger) an die Spitze der Kapelle. Er hatte in Kopenhagen bei Casper Förster studiert, war 1670 auf Drängen seiner Eltern in die Heimat zurückgekehrt und erhielt die Stelle eines Hoforganisten im nahen Bayreuth. So berichtet Mattheson; Gerber dagegen, daß Coler bald nach den Hochzeitsfestlichkeiten im Mai 1670 gestorben sei und Krieger Kapellmeister geworden wäre. Diese Nachricht ist für mein Empfinden glaubwürdiger, am 7. April 1672 erfolgte die Kriegserklärung gegen Frankreich, die Vorbereitungen zum Feldzuge haben sicher das Interesse des Herzogs während des ganzen Frühlings in Anspruch genommen, wozu hätte es also Zweck gehabt, noch 1672 einen neuen Kapellmeister zu engagieren, da die Hoffeste notwendigerweise unterbrochen werden mußten? Versagen denn die Bayreuther Totenlisten im Fall Coler ganz?

Die Persönlichkeit von Krieger's Nachfolger, der am 12. Dez. 1677 Kapellmeister des Administrators August von Sachsen in Halle wurde, ist wiederum zweifelhaft; ich glaube, daß es Torri (S. 13) war, von dem Markgraf Ernst in einem Briefe von 1689 als von seinem »alten Capellmeister« im Gegensatz zu seinem jetzigen (d. i. Ruggiero Fedeli) spricht. Ich beziehe daher auch den Brief S. 12 auf ihn, denn wenn es in dem oben erwähnten Schreiben heißt:

»Es scheint als habe Er die Gianetta vergessen und ein anderes engagement (d. i. Liebschaft) angenommen,« und wir aus dem Schreiben S. 12 sehen, daß gerade die Markgräfin, deren Liebling jene Sängerin Zanetta war, sich leidenschaftlich gegen den Kapellmeister erklärt haben muß: »den Capellmeister und Semtlichen Cappel will ich umb. Mons. Hagens willen den abschiedt würrklichen ertheilen, . . . . weiln ich sehe dass Ew. Ld. sich der Sachen so sehr annehmben,«

so paßt dies alles eher auf Torri als auf Fedeli, der noch 1712 Kapellmeister war. Daß Fedeli schon 1681 einmal mit einer italienischen Truppe bei Hofe gastiert hat, steht damit in gar keinem Widerspruch. —

Wie überall an deutschen Höfen, so kamen und gingen auch in Bayreuth fremde Musiker, die dann in der Regel vom Hofe mit Empfehlungsschreiben ausgestattet wurden. Über den S. 16 genannten Joh. Fischer kann ich ein bisher unbekanntes Zeugnis beibringen; es steht in Zedler's Großem Universal Lexikon Bd. IX. 1735 und lautet:

Fischer (Johann) hat als Musicus bey denen Barfüßern zu Augspurg an. 1681 den ersten Theil seiner Musicalischen Mayen-Lust aus fünfzig Frantzösischen Liedern von zwey Violinen und G. B. bestehend daselbst in 4. fünf und einen halben Bogen stark auf Kupfferstich publiciret. Als Anspachischer Hof-Musicus hat er an. 1686 die Himmlische Seelen-Lust a Voce sola con stromenti aus zwölf Teutschen Arien, und sechs dergleichen Madrigalien bestehend zu Nürnberg edirt. Sein Musicalisches Divertissement à 4 voci in fol. ist an. 1700 zu Augspurg; und die Tafel-Music an. 1707 zu Hamburg in Folio gedruckt, auch an. 1709 zu Berlin wiederum aufgelegt worden. Dieses aus Ouverturen bestehende Werk hat er als Mecklenburg-Schwerinischer Capell-Meister herausgegeben. Seine Musicalische Fürsten-Lust besteht aus sechs Ouvertures, Chaconen, und lustigen Suiten, samt einem Anhang Polnischer Tantz à zwey Violinen Viola und Baßo in Folio.

Botters Music. Catalog.

Wie aus der Correspondenz des Herzogs Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz (Kgl. Staatsarchiv Dresden) hervorgeht, hat im Sommer 1713 Joh. Baptist Kuch, später als Nachfolger J. P. Kunzens 1718 Hofkapellmeister in Zerbst, vom Zeitzer Hofe seine »Recommendation« nach Bayreuth erhalten, indessen entzieht es sich meiner Kenntnis, wie lange er dort blieb.

Seltsamerweise aber hat Schiedermaier eine Persönlichkeit ganz übersehen, die



nachweislich Einfluß auf die Bayreuther Oper gehabt hat: den Ansbachischen Capellmeister Bümmler. Schon aus seiner Biographie (Hiller, Lebensbeschr.) erhellt dies:

»Bümmler (Georg Heinrich) war geboren den 10. Oktober 1669 zu Bernek, gest. 26. Aug. 1745 zu Ansbach. Sein Vater starb als er kaum das 10. Jahr erreicht hatte und man brachte den jungen Bümmler nun als Alumnus nach Mönchberg, nachdem er dort einige Jahre die Schule besucht hatte, wurde er zum Kammerdiscantisten nach Bayreuth geholt. Der damalige Kapellmeister Ruggiero Fedeli unterwies ihn mit aller Sorgfalt und Treue im Singen und auf dem Klaviere, so daß er stark in der Music zunahm und sich in Kurzem den Beifall aller Kenner erwarb. — Von hieraus ward er als Kammermusicus nach Wolfenbüttel berufen; er besuchte auch während dieser Zeit Hamburg, Bayreuth und Berlin, überall machte er sich bekannt und berühmt durch seine Geschicklichkeit in der Musik, seine angenehme Stimme und auch anderwärts durch seine Compositionen. Im Jahre 1698 berief ihn der Markgraf von Anspach, George Friederich, als Kammermusicus und Altisten in seine Dienste, welche Stelle er eine ziemliche Zeit bekleidet hat. Im Jahre 1717 ernannte ihn der damals regierende Markgraf Wilhelm Friedrich zum Kapellmeister, mit dem Range eines Sekretairs. Etc.

Daß er direkt für die Bayreuther Oper thätig war, geht aus der Autobiographie Joh. Friedr. Fasch's (Marburg, Krit. Briefe III<sub>124</sub>) hervor. Die betreffende Stelle lautet:

»Hierauf reisete ich über Cassel wieder nach Sachsen zurücke, und nach Sula, allda meine Mutter zu besuchen, von da über Bamberg und Nürnberg nach Anspach, woselbst ich auch Audientz hatte, und mit dem Herrn Capellmeister Bümmler bekannt wurde, von dar an den Fürstl. Öttingischen Hof, von wannen ich nach Augspurg reisen und allda bey einem Verwandten eine Gelegenheit, nach Italien zu reisen, erwarten wollte: allein der Herr Capellmeister Bümmler verschriebe mich nach Bayreuth zum Carneval, die Violin mit zu spielen, wohin ich über Nürnberg abging, . . . . .

Es sind also 1715 zum Carneval Vorstellungen gewesen, was Schiedermair (cf. S. 48 ff.) unbekannt geblieben, und zwar ist die Oper *Margenis* (cf. Schiedermair S. 49), komponiert von J. F. Fasch, gespielt, die Gottsched irrtümlich 1715 in Leipzig ansetzt. Breitkopf's Katalog für 1761 verzeichnet neben der Fasch'schen *Berenice* noch 2 Opern *Margenis*, aufgeführt zu Weißenfels à 6 thlr. und »*Banise*« ebendort aufgeführt à 8 thlr., ich glaube, daß die hier und dort aufgeführten Werke identisch sind. Bemerken will ich noch, daß der Titel »*Margenis*« auf Sigmund von Birken (cf. Schiedermair S. 6) zurückgeht, der 1651 ein Stück »*Margenis*, das vergnügte, bekriegte und wieder befriedigte Teutschland« aufführte.

Bei der *Diomedes*-Oper von Stöltzel (cf. S. 681) liegt die Wahrscheinlichkeit sehr nahe, daß auch ihr Text von ihm herrührt, auch für Naumburg lieferte er wiederholt Text und Musik. (cf. Autob. b. Matheson Ehrenpforte).

Zu der Geschichte der *Telemach*opern S. 77 möchte ich hinzufügen, daß schon 1706 der Zeitzer Hof in Naumburg einen »*Telemach*« aufgeführt hat, bei dem Schürmann als Altist mitwirkte. —

Mit dem Regierungsantritt des Markgrafen Wilhelm, 1731, hebt sich das Niveau der Oper, die rohen, derben Stoffe müssen den hoffähigen italienischen Sujets der *Metastasio* und *Apostolo* Zeus weichen. Dies war der Einfluß der hochbegabten ältesten Schwester Friedrichs des Großen, Friederike Sophie Wilhelmine. Ihr reger Briefwechsel mit dem Bruder, aus dem Schiedermair reichliche Proben mitteilt, bietet des Interessanten übergenuß. Über Johann Pfeifer (1697—61). Benda, Quantz, die beiden Granns tauschen die beiden ihre Urteile aus, eine Stelle möchte ich sogar auf Ph. E. Bach deuten:

»Benda m'a porté deux Concerts pour le Cembalo d'un nouveau virtuoso que vous allez pendre en service qui sont très beaux mais qui m'ont bien rompu la tête (sic!) il font qu'il soit bien habile et fort dans la Composition . . . (cf. S. 99).

Es würde mich freuen, wenn meine Ausführungen den Beifall des Herrn Verfassers fänden; ich darf wohl versichern, daß ich seit langem keine so anregende Arbeit auf dem Gebiete der Opernforschung studiert habe als die seine.

Magdeburg.

Bernhard Engelke.

## Extraits de Bulletin français de la SIM.

Deux livres de Romain Rolland par Jules Ecorcheville.

L'Origine de la Gamme par M. Gandillot.

Les sons, de même que les rythmes, doivent, pour s'associer intelligiblement, satisfaire, à certaines lois: le nombre de leurs fréquences doit être en rapports simples: ainsi les deux sons de la quinte sont entre eux comme 3 est à 2; ceux de la sixte, comme 8 est à 5. Ce système rationiste satisfait plus complètement l'oreille que celui du tempérament et que celui de Pythagore; il suffit à reconstituer toute la musique, telle que les maîtres l'ont créée d'instinct.

Lettre sur la musique malgache par M. A. Leblond.

Le sentiment de la musique chez les primitifs.

La Théorie musicale des Civilisations de R. Canudo par J. Reboul.

Dans son livre de l'Evolution, Mr. Canudo présente une métaphysique des civilisations; il suit le développement de l'homme à travers la manifestation la plus synthétique, la plus représentative de son activité: la vie musicale de tous les peuples.

---

## Notizen.

**Bitterfeld.** Herrn Arno Werner, Oberrealschullehrer und Organist, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um Musik und Musikwissenschaft der Titel eines Professors verliehen.

**Cassel.** Hier wird im Oktober eine »Deutsche und internationale Spohr-Gesellschaft mit dem Sitze in Cassel« konstituiert werden. Der Gedanke rührt von dem dortigen Konservatoriums-Direktor Heinrich Stein her. An der Spitze des vorbereitenden Ausschusses steht der Schriftsteller Louis Wolff (Wolfsschlucht 7), ein Enkel und Patenkind des Meisters.

**Eisenach.** Ein bisher unbekanntes Bach-Porträt ist aus Magdeburger Privatbesitz für das Bach-Museum in Eisenach von Prof. G. Schumann-Berlin erworben worden. Das Bild hat die Größe 90:72 cm und rührt von dem Maler Klein (1734) her. Wie es mit der Echtheit und eventuellen Güte des Porträts bestellt ist, darüber fehlen bis dahin nähere Nachrichten.

**Frankfurt a. M.** Dem Musikhistoriker und Musikreferenten der Frankfurter Zeitung, Dr. phil. Hermann Gehrman wurde vom preußischen Kultusministerium der Titel eines Professor verliehen.

**Leipzig.** Der hier im vorigen Jahre begründete »Tonwortbund« hielt kürzlich seine erste Hauptversammlung ab, in der die Satzungen des Bundes beschlossen und der Vorstand gewählt wurde. Vorsitzender ist der Leiter des »Tonwortseminars« Oberlehrer Gustav Borchers in Leipzig, der bekanntlich alljährlich im Sommer und im Winter erfolgreiche Fortbildungskurse für Chordirigenten, Schulgesanglehrer und -lehrerinnen veranstaltet. Der »Tonwortbund« bezweckt die »Hebung der musikalischen Volksbildung durch das Tonwort«.

Das Tonwort, eine von Carl Eitz in Eisleben erfundene neue Benennung der Töne, hat sich im Unterricht als dasjenige Mittel erwiesen, das der gestellten hohen Aufgabe gewachsen ist, da es sowohl nach der sprachlichen wie nach der musikalisch-logischen Seite hin den Ansprüchen genügt, die man an eine Solmisation und Tonbenennung gleichzeitig zu stellen berechtigt ist. Auch die Gegner geben zu, daß dieses Problem in verblüffend einfacher Weise von Eitz gelöst worden ist (Siehe die bei Breitkopf & Härtel erschienenen Schriften von Eitz und Borchers). Der elementare Musikunterricht kann durch das Tonwort nunmehr durch den Gesangsunterricht in der Volksschule erledigt werden, und zwar in der mühelosesten und denkbar einfachsten Weise, kunstgerechte Schulung der Stimmen eingeschlossen.

Der Tonwortbund ernannte aus der Reihe der Mitglieder Vertrauenspersonen an den Hauptplätzen des In- und Auslandes, welche jedem Interessenten Auskünfte über das Tonwort, die Tonwortmethode und das Leipziger Tonwortseminar zu geben bereit sind.

London. *Wagner on the pianoforte.* In this connection be it noted, Rose Koenig (IV, 425, April 1903; VI, 141, Dec. 1904; VI, 254, March 1905) continues to give admirable p.f. recitals in London and provinces of Wagner's later works (Ring, Tristan, Parsifal). These act in a three-fold way; to give some Wagner to those who have no opportunity of being opera-goers, to draw on others from concert-room to opera-house, to revive in others memories of the opera. In either case, by their convincing effect on audiences, whether ingenuous or ear-jaded, yet another proof is given that in the Wagner music-drama the music is the paramount factor, and even self-standing. As to shuddering at the thought of playing Wagner on the pianoforte, that is either prejudice or self-deceiving emotional pose. Badly played it is horrific, but this is thoroughly good playing. All composers on occasion regale themselves, if not their friends, with some sort of keyboard-representation of their own concerted works; and it is known that Wagner so played at Venice on the day of his death. It is believed that no other artist in the world except R. K. has adopted this speciality.

*Wagner sung in English.* The recent performance of the entire "Ring" in English (Frederick Jameson's excellent translation) at Covent Garden, was useful as bringing forward a good proportion of actually English artists in the cast (Nicholls, Percival Allen, Austin, Meux, etc.), and as offering cheaper seats through solo-artists cheaper than the usual great "stars". As demonstrating any theory of the intrinsic suitability of having foreign operas sung here in translated English, it proved nothing; because no words of any sort were heard, except in the very rare recitative-like fragments. If each singer (there were Germans and Danes in the troupe) had sung in his own language, the effect would have been almost identically the same. The writer of these notes was as well placed as possible in the theatre, and vouches for the fact. No fault in the singers, but the inherent nature of the music. — To a public which can afford it, polyglot opera (i. e. each in the language originally set) is, for various subtle reasons connected with speech-curvature and association-sentiment, the best. But if a common enuntiatory vehicle is required, it is no jest to say that conceivably in the future the Latin-based Esperanto might supply it (see "Clark" under Bücher-schau). The vowel-stock therein is nearly as simple as Italian (6 common vowels; it is quite as intelligible to a mixed audience as what comes over the footlights in non-recitative opera, whatever the language and whoever the singers. Gluck's "Iphigenia in Tauris" (cf. IX, 387, July-August 1906) has actually just been done thus, to Zamenhof's text, at Dresden Royal Opera House.

Mailand. Anlässlich der Feier von Verdi's 100. Geburtstag ist für das Jahr 1913 eine internationale Theaterausstellung geplant, die, in drei Hauptgruppen geteilt, als zweite Musikinstrumente aus Altertum, Mittelalter und Neuzeit, alte Notenschriften enthalten soll.

Zu Mozart's Mannheimer Klaviersonate. Schon lange war bekannt, daß Mozart zu Anfang seines ersten Mannheimer Aufenthaltes eine Klaviersonate für des Kapellmeisters Cannabich junge Tochter Rose schrieb (1777, erste Hälfte November); von Mädchen und ihrer Sonate (wird im Briefwechsel mit Mozart's Vater so oft geredet, daß die endgültige Feststellung dieses Stückes schon deshalb wünschenswerth. Hierzu kommt des Vaters Bemerkung über »vermanierierten Mannheimerin, bei der neueren Debatte über Mannheimer Manieren mehrfach erörtert. Da seit mindestens Beginn 1890 bemüht hatte, die betreffende Sonate unter den in Mozart's herauszufinden, so legte ich meine Ansicht in einem Bonner Vor-: 1897 dar, den ich Herbst 1906 drucken ließ, nach starker Umarbeitung heft des Düsseldorfer Kunstblattes »Die Rheinlande«, 8 S. 40; die wenigen Sonderdrucke sind von mir gratis zu haben: Bonn, Brückenstraße 12). In der Hälfte gab ich alles wieder, was von Berichten über das Mädchen und ihre bekannt ist; in der ersten Hälfte stellte ich zunächst die bisherigen Ver-

mutungen über das Problem kritisch zusammen. Höchst wahrscheinlich kann die gesuchte Sonate nur eine von zweien sein, da diese die einzigen bekannten Mozart's für Klavier allein sind, die nach Antritt der großen Reise (Ende September 1777) bis in 1778 entstanden (von der  $\alpha$ -Sonate ist durch Autograph bekannt, daß Mozart sie 1778 in Paris schrieb). Die eine ist die Sonate  $C^2/2$ , K. 309, die von nicht weniger als sechs Männern genannt wird (öffentlich zuerst 1889); es sind in zeitlicher Folge: Nottebohm, Köchel, Deiters, Reinecke, Waldersee, Heuß. Wahrscheinlich hat keiner von ihnen (außer allenfalls Heuß) die Ansprüche der anderen in Betracht kommenden Sonate berücksichtigt, der in  $D^4/4$  K. 311, die sonderbarerweise vor mir niemand beachtete, für deren weit höhere Berechtigung ich mich aber nach langer Untersuchung entschied. Bei den drei frühesten Verfechtern der  $C$ -Sonate fällt übrigens auf, daß ihr Urteil nur in flüchtiger, beiläufiger Form vorliegt, in einer Note von Deiters zu seiner 3. und 4. Auflage von Jahn's Mozartwerk, 1889 und 1905. Hier heißt es bei Gelegenheit von Jahn's Bericht über die Mannheimer Sonate (der keine Vermutung gewagt hatte): »Es ist die  $C$ -Sonate K. 309, nach gewiß richtiger Annahme Köchel's (handschriftlicher Zusatz [in dessen Exemplar seines Katalogs]), der auf Nottebohm verweist« (3. Aufl. Bd. 1, 434). Eine nette Verweiselei! ich halte Nottebohm's Angabe für weiter nichts als eine flüchtige Vermutung; denn meines Wissens haben wir keinen Grund, ihn für einen Spezialkenner von Mozart's Klavierwerken zu halten, überdies hat er durch die greuliche Bearbeitung seiner »Mozartiana« von 1880 sich an der Mozartforschung versündigt, was Chrysander und Ph. Spitta bei ihren Besprechungen schüchtern andeuten (Allg. musik. Zeitung 1880, 357, 401—402, 419—421). Von Köchel und Deiters nehme ich an, daß sie Nottebohm's Vermutung vertrauensselig nachsprachen; denn wenn Köchel fähig war, die einzelnen Werke Mozart's künstlerisch zu würdigen, so würde er doch zuweilen in seinem Katalog eine eigene Ansicht gegeben, nicht bloß die Jahn's ausgezogen haben; z. B. rührte es Köchel nicht, daß Jahn die  $\alpha$ -Sonate übersehen hatte. Von Deiters' Verhältnis zu Mozart will ich lieber nicht reden (»infandum, regina, jubes renovare dolorem« sagt Aeneas); weshalb ließ dieser sonst so verdiente Mann (auch als Musik-Schriftsteller) sich zu den beiden Neuausgaben des größtenteils schon 1889 veralteten Jahnwerks pressen? Reinecke ist der einzige von den sechs, der seine Ansicht bisher begründet hat (Meister der Tonkunst 1903, 66); nur ihn und Heuß halte ich zudem für befugt, über diese Sache mitzureden. Graf Paul Waldersee, in seiner teilweise recht cavalièrement behandelten Bearbeitung des Köchel-Katalogs von 1905 sagte bei der  $C$ -Sonate einfach: »1777 für Mlle. Cannabich komponiert . . . [Nottebohm 1877]«; hier ist die Sache bereits zur Fable convenue geworden. Das nämliche war wohl zunächst bei einem Ungenannten der Fall, der Anfang 1906 in der Neuen Zeitschr. f. Musik (S. 130) einer früheren falschen Angabe kurz widersprach und dieselbe Sonate nannte; meine Vermutung, es sei Heuß, wurde mir durch ihn kürzlich bestätigt. Früher, nachdem ich ihm meinen Aufsatz gesandt, schrieb er mir am 12. Februar 1907 eine Seite darüber, wobei er gestand, daß er durch die Lektüre zuerst ziemlich meiner Meinung wurde, aber bei genauer Untersuchung doch wieder Nottebohm beistimmte. Schon damals plante er einen Artikel zu »dieser wirklich sehr interessanten Sache«; es sei »sehr gut, daß ich die Frage nochmals aufgeworfen, wie es überhaupt erfreulich sei, daß nicht bloß bei Beethoven solche Einzelfragen behandelt würden.« Von seinen Gründen gegen meine Ansicht sagte er mir damals nichts.

Wie groß mußte nun mein Erstaunen sein, als Heuß in unserem Maiheft S. 278, Note) drucken ließ: »wir wissen«, daß Mozarts  $C$ -Sonate K. 309 die Mannheimer ist; Scheibler hat »diese Tatsache . . . umstürzen und eine andere Sonate annehmen wollen«. Die »Tatsache« betont H. wohl deshalb ausdrücklich, weil ich im Aufsatz (152 I ob.) es (im Hinblick auf Waldersee und den Ungenannten) als ungehörig erklärt hatte, das Betreffende als eine Tatsache hinzustellen. Nach K. Franzos gilt bei den polnischen Juden freilich noch immer der mittelalterliche Brauch, daß ein neuer Glaubenssatz bei den Gemeinden allgemeine Annahme findet, sobald ein paar angesehene Rabbis einig darüber sind; in der Wissenschaft gelten jedoch seit ihrer Befreiung vom Mittelalter andere Bräuche. Ohne Autoritäten geht es ja auch

hier nicht, aber wir sind so respektlos zu untersuchen, ob sie betreffs eines speziellen Wissenszweiges genügende Sachkenntnis und Geschmack besitzen; ferner erlassen wir auch den berühmtesten Rabbis nicht die Darlegung der Gründe für ihre Aussprüche. Heuß dachte hier wohl nicht weiter als: »viele Hunde sind des Hasen Tod«; aber von den genannten sechs Verfechtern der *C*-Sonate lasse ich nur Reinecke und Heuß als jagdtüchtige Hunde auf betreffendem Gebiet gelten, und ich bin kein Hase, d. h. vorläufig glaube ich allein, mit meiner eingehenden, langjährigen Untersuchung der Frage, den sechs Gegnern gewachsen zu sein, von denen vier, wie dargelegt, lahme Hunde sind. Also hatte H. kein Recht, meine Ansicht vorläufig (noch vor seiner versprochenen Widerlegung) als unbeachtenswert zu behandeln, indem er, als ob meine wissenschaftliche Darlegung nicht vorhanden sei, die Alleinberechtigung der *C*-Sonate als »Tatsache« ausgibt und auf diese sogar seinen Versuch baut (S. 278—279), im *F*-Andante dieser Sonate das nachzuweisen, was er für vermanierierten Mannheimer Goût hält. Fehlt ihm wirklich die Einsicht dafür, daß dies der gesunden wissenschaftlichen Methode widerspricht?

Schließlich muß ich in dem erwähnten »Nachweis« von Heuß etwas aufdecken, was mir als eine so arge Unterlassungssünde erscheint, daß seine Beweisführung dadurch hinfällig wird. Er erklärt nämlich die verhältnismäßig vielen Vortragszeichen in einem Sinfonie-Finale von Joh. Stamitz (in Riemann's Ausgabe II 45—54) und dem Andante von Mozart's genannter *C*-Sonate für »recht maniert« (in erstem sogar für »dumm«!). Das konnte er aber nur dann tun, wenn er sich streng an den Wortlaut der echten Zeichen hielt; auffallenderweise übersah er dabei völlig, daß selbst bei solchen ziemlich reich bezeichneten Sätzen dieser Zeit (etwa 1750—1780) noch manches zu ergänzen ist, wenn man sie stilgetreu auslegen will. H. weiß das natürlich so gut wie jeder Sachverständige; aber weshalb hat er von seiner Kenntnis hier gar keinen Gebrauch gemacht? weil es ihm nicht in den Kram paßte? oder raubte ihm die Verbohrtheit in seinen »Fund« die Besinnung? Hätte H. beim Satz von Stamitz die Ergänzungen beachtet, die Riemann in dessen Klavierauszug gibt, so würden ihm des Meisters Zeichen nicht »dumm« und die Musik nicht »recht hohl« erschienen sein (siehe Lessing's vielzitierten Ausspruch). Noch auffallender ist die Vermanierierung von Mozart's Andante; denn hier ergänzen fast alle neueren Ausgaben (außer den wenigen, welche den Urtext genau wiedergeben) Mozart's Dynamik entsprechend (ich habe die Ausgaben von Lebert-Stark, Riemann, Germer verglichen). Wenn man auch hier »zwischen den Zeilen liest« (E. Rudorff in der Berliner Urtextausgabe, der die bei Mozart's Dynamik anzubringenden Zusätze sachkundig darlegt), so bleibt von H.'s angeblicher Manieriertheit der Zeichen sehr wenig übrig; ganz im Gegensatz zu H. (S. 279 ob.) ist gerade auch auf das *F*-Andante der *a*-Sonate von 1778 zu verweisen. — Also ist durch H.'s Darlegung das Rätsel noch immer nicht gelöst, das Leop. Mozart durch sein Wort vom »vermanierierten Mannheimer Goût« in der (noch fraglichen) Mannheimer Sonate Wolfgang's den Musikhistorikern aufgegeben. Hoffentlich trägt meine Diskussion mit H. dazu bei, es zu lösen; wir haben ja alle das Ziel, wichtige Fragen über die noch immer teilweise dunkle deutsche Spielmusik des 18. Jahrh. aufzuhellen. L. Scheibler.

Trotz der langen Rede ist Herr Dr. L. Scheibler, der, nebenbei bemerkt, selbst das Ersuchen stellte, seine Polemik unter die »Notizen« aufzunehmen, hiermit vollständig zu Worte gekommen. Die hübsche Rose hat sich sicher nicht geträumt, daß wegen ihrer Sonate einmal ein solches Schlachtfeld entstehen würde; nicht weniger als vier kräftige Männer, Nottebohm, Köchel, Deiters und Waldersee liegen tot herum, und zwar mit keinen gerade angenehmen Wunden. Das »Positive« der Erwiderung ist wohl darin zu erblicken, daß Scheibler meine Ausführungen, das Manierierte der Mannheimer liege in der Dynamik, nicht akzeptiert und darauf verweist, daß, wenn im Sinne heutiger Bearbeitungen die Dynamik ergänzt würde, von Manier weder bei den Mannheimern noch in dem in Frage stehenden Satz von Mozart viel übrig bleibe. Ganz neu ist dabei die Zumutung, daß jemand, der immerhin etliche ältere Musik unter Händen gehabt hat, sich aus »instructiven Ausgaben« ein Bild von den Absichten früherer Komponisten machen soll. Indessen wird es für mich jedenfalls eine große Freude



sein, die manierierte Dynamik der Mannheimer und besonders des in Frage stehenden Mozartsatzes in einer ausführlichen Darlegung zu veranschaulichen, was geschehen soll, sobald sich Raum findet.

A. Heuß.

## Kritische Bücherschau<sup>1)</sup>

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

**Allen, P.** Songs of old France. London, Griffiths, 1908. Cr. 8vo. 6/.

**Archer, William** — and **H. Granville Barker.** "A national theatre." London, Duckworth, 1908. 2nd. ed. pp. 210, roy. 8vo. 5/.

Though all English theatres have been since 1571 state-licensed for insuring order, decency, and safety; yet all are private property, without money assistance, royal, national, or municipal. The ever-increasing demands of audiences for stage-display, and of actors for high salaries, bring about "long runs" to recoup. If a piece is attractive, the 7 millions of London, in and round, give an almost inexhaustible audience for a "long run". Hence, though precariously, managers make large fortunes. Moreover leading actors, seeing such sums available in their business, themselves rent theatres and become "actor-managers"; and, being judges in their own cause, are always on the side of what is narrowed to their own requirement, and almost always on the side of the "long run". As a result of all this, the old "repertory" system, where a troupe played 6 different plays a week, is in the provinces dying and in London dead. — But, from the point of view of genuine artistic result, the perfect drill of a "hundredth performance" (sometimes a thousandth) is no substitute for the plastic vivacity of the "repertory", and from the point of view of healthy development of the drama 20 plays are decidedly not as good as 200. Hence a movement to get established in England one "National Theatre" at least on model of the Court, National, or Municipal theatres existing in every civilized country except Gt. Britain and the United States of America; where, that is to say, in return for substantial subsidies from above, the theatre is under control, not only as to "order, decency and safety", but also as to points of general art-preserving and art-improving policy to which commercial theatrical self-absorption will never of its own accord attend. This will be thought a completely reasonable state of things by every nation which is not saturated with an extravagant individua-

lism, as shown by such symptoms as "little-Englandism", "free-trade", "anti-conscription", etc.

Present authors (a dramatic critic and a dramatist) work out a scheme for what they call indiscriminately a "Central", "Repertory", "Endowed", or "National" theatre. Viewed as an argument, the book is weak; substituting platitudinous diffuseness for real principle-discussion. For instance it is nowhere shown why engagement of a troupe with life-appointments and a pension should be a necessary attribute of a theatre aided and controlled as above. Nor is it shown why opera is to be left to shift for itself, where common sense would seem to point to a drama-opera combination. The financial scheme itself hovers between public taxation-paid subsidy, private benefaction, and syndicate subscription; the State is to give a site, an individual is to be found to give the building, and the public are to invest (with no prospect of return) £ 150,000. The detailed estimates, even for drama alone, are too rose-coloured; starting for example with an assumed £ 200 house 363 times a year. A musical department at £ 4000 a year is provided for incidental music, or music in the "saloon"; yet, as above said, opera is left out. The whole scheme wants to be considered by a joint dramatic and musical committee, and then laid before a sympathetic Government ministry. However authors are to be thanked for ventilating a very necessary subject according to their lights.

**Aria, Elizabeth.** Costume, fanciful, historical, and theatrical. London, 1908. pp. 272, demy 8vo. 10/6.

Illust. by Percy Anderson. Letter-press foolish, but useful matter. Special chapter on dominoes and masks. Domino originally a monk's black winter-hood in church (duomo); later a Venetian black silk disguise-mantle; later, and wrongly, a woman's black half-mask.

**Baughan, Edward Algernon.** Ignaz Jan Paderewski. London, Lane, 1908. pp. 100, cr. 8vo. 2/6.

Belongs to "Living masters of music". Author is well-informed and has got up

1) Wegen Raummangel werden die neuen deutschen Schriften erst in nächster Nummer angezeigt.

his subject at first hand. Only the style has a rather repellent mannerism.

**Baylis, Barnard.** The voice in education. London, Sampson Low, 1908. Crown 8vo. 2/.

**Beringer, Oscar.** 50 years of P.-forte playing. London, Bosworth, 1908. pp. 76, cr. 8vo. 2/.

His life in "Grove". Here pleasant anecdote and commentary. Traces the development of "touch" from Kullak; through Germer, Deppe, Caland, Raymond, Leschetizky, Townsend, Matthay, Breithaupt; to Steinhausen. But ends with 5 simple rules.

**Borsa, M.** The English stage of to-day. London, Lane, 1908. pp. 330, demy 8vo. 7/6.

Transl. from Italian (Milan, fratelli Treves) by Selwyn Brinton. An impressionist book of some vigour, analysing plays and play-wrights of to-day and yesterday. Special chapters on George Bernard Shaw (b. 1856) and William Butler Yeats (b. 1865).

**Broadley, A.** Repair of violins. London, L. U. Gill, 1908. pp. 88, cr. 8vo. illust. 1/.

By a violinist, who has made repairs a hobby.

**Brown, James Duff.** "Subject Classification". London, Library Supply Co., 1908. 400 pp. roy. 8vo.

That is to say, for place on shelves. First good book on subject pub. in England. Author a prolific writer on these topics, in charge of Islington Public Library.

**Clark, W. J.** International language, past, present, and future. London, Dent, 1908. pp. 214, cr. 8vo. 2.6.

"Universal languages" began really with the "Volapük" (world-speech) of Johann Martin Schleyer of Sigmaringen, in 1879. It failed because (i) too eclectic in roots, (ii) too much change therein after selection, (iii) accident-structure too complicated. Adherents could not agree, but at last came together again over a thence derived and much improved "Idiom Neutral", developed 1893—1903. This last has not much vogue, but is only real present rival to "Esperanto", to be named later. Other miscellaneous recent systems have been: — "Spelin", G. Bauer, Agram, 1888; "Myrana", J. Stempf, Kempten, 1889; "Mondolingue", J. Lott, Vienna, 1890; "Universala", Eugene Heintzeler, Stuttgart, 1893; "Kosmos", Eugene A. Lauda, Berlin, 1894; "Novilatiin", E. Beermann, Leipzig, 1895.

In 1894 L. Zamenhof of Warsaw (under pseudonym "Esperanto") projected a

language straight out from Latin, which later took the "Esperanto" name. Present book (not too well written) explains it. Its general principles are: — (i) roots almost wholly unchanged Latin, (ii) a simple new accident, (iii) a syntax and word-order following habits of modern thought, (iv) free addition of modern terms in Latin form. — The accident is as follows. Every noun ends in -o, every adjective in -a. The present tense of verbs ends in -as, the past in -is, the future in -os. The conditional mood ends in -us, the imperative in -u, the infinitive in -i, the present participle in -anta, the past participle in -inta, the future-participle in -onta. The persons are expressed by separate pronouns. Thus, *ami*, to love, *mi amas*, I love, *vi amis*, you loved, *li amos*, he will love, *ili amus*, they should love, etc.

"Esperanto" is one more tribute to mighty Rome; who in the time of Trajan ruled from the tropics to the sub-arctic region and from the Caspian to the Atlantic; whose tongue for at least 10 centuries after her final fall from empire formed the sole bond of the civilized world. The force last-named is not yet spent, and the rôle will be played again. As an ancillary to national speech, and for scientific and commercial purposes, "Esperanto" (or something like it) is as certain to gain ground, as are various other views to prevail now regarded as startling or unpopular; for instance the conviction that gravitation is not the last word said in cosmics, and that a country boor did not evolve "Shakespeare" from his inner consciousness. The August Congresses have been: — 1905 Boulogne, 1906 Geneva, 1907 Cambridge, 1908 Dresden. English offices of "Association" at 13 Arundel Street, London. English President, John Pollen, late Indian Civil Service.

**Colberg, P.** Harmony. London, Reeves, 1907. Cr. 8vo. 1/.

**Colles, H. C.** On Brahms. London, Lane, 1908. pp. 180, crown 12mo. 2/6.

"Music of the Masters" series. Full of good views, and diction superior.

**Creation of the World.** Gwreans An Bys. Cornish mystery-play. London, Williams & Norgate, 1907. 8vo. 7/6.

Ed. by Whitley Stokes, with transl. and notes. Author unknown (c. 1600). From a Bodleian MS.

**Dasent, Arthur L.** Life of John Thadeus Delane. London, Murray, 1908. 2vols. pp. 338, 384, demy 8vo. 32/.

Delane (1815—1879) was editor of "The Times" from 1841 (aged 26) till 1877. His



misspelt 2nd name means in Syriac "the wise", though used in mockery by the Italians. Surname rectè Delaney (Irisch). He justified his early choice, and became the most notable of all "Times" editors.

Davidson, Gladys. Stories from the operas, 2nd. series. London, Laurie, 1907. pp. 216, cr. 8vo. 3/6.

Ellis, William Ashton. "Life of Richard Wagner", vol. VI. London, Kegan Paul. 1908. pp. 452, demy 8vo. 16/.

An echelon movement run perfectly mad, with all the companies marching at different speeds, represents the latest phase of biography, — too much in a hurry, or else very imperfectly controlled. At desire of a man or his friends, a biography is begun during life-time. Then he dies, and it is begun again. Then the biographer dies, and some one else begins again. Then the biographer during progress begins re-writing his own early volumes. Then a translator, impatient with the echelon, breaks loose and adopts a quite separate alignment. Furthermore the word "translation" is beginning to stand for paraphrases, garblings, and amplifications, quite obscuring authorship. A good deal of this happened in the Thayer-Deiters case of the Beethoven-biography (see summary at VIII, 344c, June 1907). All of it except the death of the original biographer (Glasenapp) has happened in the Glasenapp-Ellis case of the Wagner-biography.

The Riga schoolmaster and Polytechnic teacher Karl Friedrich Glasenapp (b. 1847) wrote in 1876—1877 a German biography of the then still-living Wagner for purposes of the first "Ring" performance of Bayreuth, August 1876. In 1882 he published a biography enlarged and brought down to date. Wagner died 1883. In 1894 Glasenapp began yet another and quite new biography, still in progress (Breitkopf and Härtel). Of this, vol. I was 1894; vol. II, i, was 1896; vol. II, ii, was 1899. The latest instalment vol. III, i, in 1904, has carried the biography down to year 1872. Finally Glasenapp has begun revising his early volumes of present series.

William Ashton Ellis, a medical practitioner, of middle age, now living Horsted Keynes, Sussex, has for nearly 20 years given up his life to Wagner translation and illustration, under the English Wagner Society of 1883 (since some years defunct, see VIII, 490, Sept. 1907). In 1892—1899 he issued his literal eight-volume translation (London, Kegan Paul) of the prose portion of the ten-volume *Gesammelte Schriften* of 1871—1885. In 1900 he began to translate as an "authorized version" Glasenapp's

third biography, which, as above mentioned, had started six years before; already in the first volume however the translation began to be very independent (see Z. II, 179, Feb. 1902). In 1901 and 1903 appeared a second and third volume, getting wider and wider from Glasenapp. In a 1904 fourth volume the words "authorized translation" dropped out of title, pretence of adherence was abandoned, Glasenapp was called the "esteemed precursor", and the biography became a separate work. Fifth volume 1906. Sixth volume as above. This sixth volume covers same period as Glasenapp's vol. III, i, 98—216. or July 1855 to August 1859, and stands thus 13 years behind the date which Glasenapp has reached in print. How many more volumes will be needed by Ellis to conclude cannot be conjectured. — The style is extraordinarily diffuse, finikin, and unkempt; indeed unworthy of the subject. In reference, it is difficult to find facts with present volume-indexes; and when whole is done, a comprehensive index on an improved plan will be an absolute necessity. If these defects can be overlooked, reader will find between covers a great mass of omnivorous detail. Two conclusions. First, authors will have in future to take bonds from their translators, if "authorized", that the opportunity will not be used to compass or attempt an eclipse of the original. Secondly, with all these very large and important undertakings there ought to be a controlling committee. — Neither Ellis's attitude to his subject-matter, nor the value of his critical results, will be discussed in this almost exclusively bibliographical-definitory notice.

Garcia, Manuel. Life by Malcolm Sterling Mackinlay. London, Blackwood, 1908. demy 8vo. 21/.

Life of the celebrated Spanish singer and teacher (17 March 1805—1 July 1906), who died active and in harness in his 102nd year, after 58 years of work in London. The real name of his father the elder Manuel (1775—1832) was Rodriguez; his mother was Joaquina Sitchès. The two singers Maria Felicità Malibran, later de Bériot (1808—1836), and Michelle Ferdinande Pauline Viardot (b. 1821), were his sisters. About 1855 he invented the laryngoscope, developed immediately afterwards for surgical use by Turk and Czermak; it is a small throat-mirror with flexible stalk, on which light is concentrated by another mirror held in mouth. For biographer see VII, 443, July 1906. This book is not in the highest style, but is less foolish than that one.

**Given, J. L.** *Making a newspaper.* London, Bell, 1907. pp. 332, cr. 8vo. 6/.  
American book.

**Gomme, George L.** *Folklore as a historical science.* London, Methuen, 1908. pp. 388, demy 8vo. 7/6.

**Green, Alice Stopford.** *Town life in XV century.* London, Macmillan, 1908. 2vols. pp. 458, 484, demy 8vo. 20/.

Authoress widow of the historian John Richard Green (1837—1883), who projected "English Historical Review". Present excellent book contains full account of the Guilds, then the basis of civic life.

**Guerber, Hélène Adeline.** *Myths of Greece and Rome.* London, Harrap, 1908. pp. 410, demy 8vo. 7/6.

A very useful comprehensive collection, and letter-press avoids usual feminine weaknesses, and is capital. Stories, significations, and origin. The 64 full-page illustrations are showy; but the "leading modern artists" with their modern facial expressions, attitudes, coiffures, etc. do not mix with the work of old masters, and certainly give a very affected notion of the classical era.

**Gummere, F. B.** *The popular ballad.* London, Constable, 1908. Cr. 8vo. 6/.

One of "Types of Eng. Literature".

**Halls of London City Guilds.** London, Bell, 1907. Demy 4to. £ 1-11-6.

44 lithograph pictures by Thos. R. Way.  
**History of Companies** by Philip Norman.  
Sumptuous work.

**Hulbert, H. H.** *Voice training in speech and song.* London, Clive, 1908. pp. 96, cr. 8vo. 1/6.

Author is lecturer on voice-production to London County Council and London University.

**Kobbé, Gustav.** *How to appreciate music.* London, Sisley, 1907. pp. 256, demy 12mo. 5/.

3 parts, P. forte recital, Orchestral concert, Vocal music. Sensible.

**Lalo, Charles.** *Esquisse d'une Esthétique Musicale Scientifique.* Un vol. in-8 de la Bibliothèque de Philosophie Contemporaine. Paris, Alcan, 1908.

Ce livre est une thèse pour le doctorat ès lettres, soutenue récemment en Sorbonne par un agrégé de philosophie professeur au lycée de Bayonne. MM. Romain Rolland et Louis Laloy furent juges de M. Lalo. On le déclara digne du grade de docteur, mais on n'osa lui donner la «mention très honorable». Si cette mention implique la perfection de la thèse, il fallait la refuser.

Si cette mention signifie simplement que l'auteur, sans avoir fait un chef d'œuvre, a montré, dans son premier travail, quelques unes des qualités auxquelles se reconnaît un maître, cette mention devait être considérée comme acquise, avant la soutenance. Nous n'avons point assisté à cette soutenance, nous ne savons point dès lors, comment M. Ch. Lalo s'y est pris pour défendre ses positions. Quelques-unes ont du lui être enlevées, et j'ai peur que ce ne soit celles où il s'était retranché, s'y jugeant inattaquable.

\* \* \*

Certes, on ne doute guère de soi quand on prend sur soi, de bâtir, aux environs de la trentaine, une esthétique musicale «scientifique». Il se peut que le mot soit impropre; nous nous en assurerons tout à l'heure. Il ne se peut qu'un tel mot ne soit significatif. Car il signifie, précisément, que l'Esthétique musicale, ou ne repose sur rien ou repose sur des sciences dont l'étude est indispensable au compositeur. On sait assez qu'un musicien ignorant de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue, peut témoigner de dispositions artistiques, mais n'est point un artiste. On sait assez mal dans quelle mesure la science musicale contribue à la naissance des œuvres belles, et l'on en dispute avec fondement. Cela ne veut pas dire, qu'après discussion, l'accord s'établisse aisément. Cela veut dire qu'il y a là matière à controverse. J'imagine d'ailleurs qu'on est rarement fixé, de part et d'autre, sur le point à débattre. Car on ne se demande pas s'il est plusieurs façons de posséder la science musicale, et si l'impossibilité, pour certains illustres techniciens de l'art, de produire hors de la médiocrité ne tient pas précisément à la multiplicité des façons de savoir. Ce n'est ici ni le lieu ni le moment d'ouvrir la controverse. Je me figure pourtant, entre le technicien qui sait et le musicien dont on dit que lui aussi sait, une différence capitale: le premier ne sait pas donner la vie à la matière de sa science, le second y est singulièrement apte. Et il faut, de toute nécessité, qu'il tienne cette aptitude de la nature. Comment la tiendrait-il de son maître, à moins qu'on ne puisse donner ce que l'on n'a point soi-même?

Il n'importe. Rien ni supplée la connaissance des règles. C'est même là ce que M. Ch. Lalo a tout l'air d'avoir voulu démontrer. Sa démonstration, d'ailleurs, est originale.

Supposez, en effet, que ces règles se déduisent mathématiquement, ou bien encore qu'elles résultent nécessairement de lois ou physiques, ou physiologiques, ou psychologiques. Dans ce cas il se pourrait qu'un

compositeur-né les appliquât d'instinct. On prête cette exclamation à je ne sais quel musicien illustre entendant improviser Mme Chaminade encore adolescente: «Voilà une enfant qui a réinventé l'harmonie.» Au fond l'enfant n'avait rien réinventé. Elle avait écouté de toute son intelligence musicale, elle avait compris, elle s'était souvenue, elle avait reproduit. Tout le monde n'en saurait faire autant. Quelques uns y réussissent, incapables de dire comment ils s'y prennent pour cela. D'ailleurs, cette science soi disant infuse ne mène guère loin. Quand on a étonné ses parents et ses maîtres par les bonnes dispositions que l'on révèle, il reste à bien apprendre son métier, ce qui demande beaucoup plus d'un jour.

Supposons Mme Cécile Chaminade née en Chine: ses improvisations d'adolescente auraient eu un caractère différent. Elle eût admiré d'autres maîtres et les grands maîtres d'Europe lui eussent peut-être causé un indicible déplaisir. La musique a beau être une langue internationale, il n'en reste pas moins que la musique des Hurons, celle des Annamites, celle des Japonais, des Chinois ne ressemblent que de très loin à la musique européenne. J'imagine que le goût musical de ceux que nous appelons sauvages se justifierait par des raisons psychologiques, ou psycho-physiologiques, tout aussi bien que notre goût d'Européens civilisés. Le mode mineur nous attriste, et nous ne sommes nullement embarrassés d'en donner la raison. Et pourtant les danses sur le mode mineur sont fréquentes: je sais un quadrille créole où le mode mineur domine. Quand George Sand, dans ses admirables *Maîtres Sonneurs*, fait dire à l'un de ses joueurs de cornemuse: «La plaine chante en majeur, la montagne en mineur», elle se méprend. C'est elle qui le dit. Les paysans de la Creuse n'ont jamais soupçonné cette différence: pas plus que les paysans bretons, j'imagine, ils ne prendraient le mode mineur pour un mode triste, ou même simplement mélancolique.

Généralisez la remarque, et vous conclurez, avec M. Ch. Lalo, que les lois scientifiques d'où les règles de la technique musicale se laissent déduire peuvent donner lieu à une multiplicité de systèmes musicaux. Dès lors, il est impossible d'expliquer les mœurs musicales et les règles usitées dans un peuple, de préférence à d'autres, par des raisons tirées exclusivement de la mathématique, de la physique, ou de la psychologie. — Alors il faut renoncer à expliquer?

Il le faudrait, si nous en étions encore à méconnaître la réalité des influences sociales. Ce sont précisément ces influences

qui décident des valeurs et des préférences esthétiques. Ici, telle dissonance choque; on la défend. Ailleurs on la recommande. A-t-elle été, ici, toujours agréable, là, toujours désagréable? Pas nécessairement. Pourquoi s'y est-on habitué là, tandis qu'ici l'habitude n'a même pas essayé de naître? A moins de déclarer qu'il est des phénomènes susceptibles d'éclorre sans raisons suffisantes, puisque de telles raisons ne peuvent être obtenues après une suite d'enquêtes psychologiques, psycho-physiologiques, physiques mathématiques, il faut bien, en désespoir de cause, s'adresser à la sociologie. Or la sociologie, n'existerait pas, s'il n'était, en chacun de nous, des possibilités de réaction émotionnelle ayant leur source ailleurs que dans l'individu.

Il me paraît, qu'ici, M. Ch. Lalo aurait utilement profité des idées de G. Tarde sur l'Imitation et ses lois. L'Imitation est une répétition. Elle suppose une initiative. Elle suppose quelque chose de plus, puisqu'il est des initiatives qui avortent. Le mot si plaisant: «Je suis leur chef, il faut bien que je les suive» est l'expression d'une vérité profonde. La multitude ne reconnaît pour chefs que ceux en qui leurs désirs ou leurs aspirations arrivent à la conscience. Les initiatives qui triomphent sont celles dont on dit — après coup — qu'on les attendait. Pourquoi l'auteur de *Pelléas et Mélisande* est-il en train de faire école? Parce qu'en lui, est devenu conscient ce qui fermentait chez d'autres à l'état de pressentiment obscur. Et c'est ainsi que, grâce à cet auteur, s'est formé un centre de rayonnement imitatif.

Je sais bien que cette façon d'expliquer a parfois l'air d'une constatation pure et simple, celle du succès de Pierre par exemple, et de l'insuccès de Paul. Il n'en reste pas moins que certains individus sont représentatifs: ce sont les guides. Mais les routes frayées par ces guides ne sont jamais praticables qu'à la condition d'être tracées aux bons endroits, de faire suite à des routes préexistantes, si bien, qu'en dernière analyse, dans toute initiative destinée à réussir, il est une part d'imitation inconsciente.

La digression présente, au fond, n'en est pas une car; la thèse qui vient d'être esquissée se vérifie curieusement par l'histoire de la musique.

Cette histoire tient une grande place dans le présent livre. En effet c'est par l'histoire que s'expliquent les systèmes d'esthétique musicale qui ont eu gain de cause sur les différents points de notre planète. Mais l'auteur ne se contente pas d'affirmer cette vérité trop évidente pour être véritablement intéressante. Il soutient

qu'une loi gouverne l'histoire de la musique, la même, dans chacune des périodes de cette histoire. D'abord les précurseurs ou les primitifs; puis les classiques; puis les pseudo classiques et les décadents. Les primitifs font appel à une multiplicité souvent irréfléchie parfois incohérente de moyens. Les classiques élaguent, choisissent, simplifient. Puis les pseudo classiques recommencent à multiplier les effets: ce sont des prodiges mais qui le sont un peu moins étourdiment et moins innocemment que les primitifs.

M. Ch. Lalo s'est très certainement attendu aux protestations de quelques lecteurs. Et si on lui reproche d'avoir systématisé l'histoire musicale, il ne s'en contristera guère. Car il sait qu'il n'est point à la mode de se figurer les événements du monde comme si une providence en avait réglé la suite. Bon pour les astres d'obéir directement aux ordres de l'éternel astronome, mais non pour les arts. Il cureve à M. Ch. Lalo d'admettre, en musique, des genres inférieurs et des genres supérieurs. Si encore il se contentait d'admettre des œuvres dont la supériorité écrase d'autres œuvres! Mais non: il veut une hiérarchie des genres musicaux et il place sur les bas degrés de cette hiérarchie la symphonie descriptive et le drame musical. De quel droit? Et s'il répond que c'est du droit de sa classification, j'en sais plus d'un qui se fâchera tout rouge, non point contre M. Ch. Lalo, peut-être, mais très certainement contre sa classification.

Je crois pourtant cette classification suggestive en dépit de son air paradoxal: il y a là comme un prisme à travers lequel les événements de l'histoire musicale revêtent un aspect inattendu, original, suffisamment original pour fixer l'attention. C'est bien quelque chose, ce serait même beaucoup si la part de fantaisie qui se mêle aux vues de M. Ch. Lalo sur l'évolution de l'art musical n'empêchait son esthétique d'être «Scientifique».

Assurément l'auteur fait preuve de beaucoup de savoir quand il examine successivement la mathématique, la physique, la physiologie, la psychologie musicales. Là il s'exprime et se conduit à la manière d'un savant. Mais puis qu'en fin de compte il déclare que toutes ces sciences nous mènent au seuil de l'esthétique musicale, sans nous aider à le franchir, c'est comme s'il faisait son *meâ culpâ* et reconnaissait toute tentative pour constituer scientifiquement l'esthétique musicale, ou comme vaine ou comme prématurée. Il n'est donc pas possible à qui veut être musicien de se régler sur la nature ou sur la science; il faut se régler sur les habitudes créées par le mi-

lieu social. Et cela demande toujours un apprentissage plus ou moins long.

Il nous reste à souhaiter d'intelligents lecteurs à ce livre qui n'est peut-être pas un beau livre; mais c'est un bon livre qui apprend beaucoup et fait penser davantage.

Lionel Dauriac.

**Mengewein, C.** Die Ausbildung d. musikalischen Gehörs. In »Handbücher der Musiklehre«. Ein Lehrbuch i. 3 Teilen für Konservatorien, Musik-Seminare, sowie für den Einzelunterricht. 1. Teil, XII u. 66 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. M 1,50.

**Mistral, F.** His memoirs. London, Arnold, 1907. pp. 350. Demy 8vo. 12/6.

A kind of autobiography, transl. by Constance E. Maud. For the new Provençal poets, see III, 70, Nov. 1901. Mistral wrote "Mirèio", from which Gounod's Mireille (1864).

**Pfordten, Hermann v.** Mozart, mit ein. Porträt des Künstlers von Doris Stock. In »Wissenschaft u. Bildung«, 41. 80, VIII u. 151 S. Leipzig, Quelle & Meyer. M 1,—.

**Prüfer, Arthur.** Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Schein's Stellung zur Instrumentalmusik. VII. Beiheft (2. Folge) der IMG. 80, VII und 96 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. M 3,—.

**Schjelderup, G. und Niemann, W.** Edvard Grieg. 80 lex., 201 S. Leipzig, C. F. Peters, 1908.

**Schoenemann, A.** Atlas of the human auditory apparatus. London, Nutt, 1907. 4to. L 2-5-0.

Translated by P. J. Hay.

**Staley, V.** The liturgical year. London, Mowbray, 1907. pp. 276, cr. 8vo. 3/6.

Explanation of the origin, history and significance of the Festival Days and Fasting Days of the English Church.

**Succo, Rhythmischer Choral, Altarweisen und griechische Rhythmen in ihrem Wesen dargestellt durch eine Rhythmik des einstimmigen Gesanges auf Grund der Akzente.** 405 S. Gütersloh, Bertelsmann 1906.

»Was ist das rhythmische Wesen des sogenannten rhythmischen Chorals?« Das ist die Frage, die der Verfasser sich zur Beantwortung gestellt. Seine Untersuchung gilt in erster Linie dem Rhythmus des protestantischen Chorals, zieht jedoch auch den gregorianischen Choral und die alt-



griechische Musik, der sogar ein eigener Abschnitt gewidmet ist, in ihren Kreis.

S.'s Methode ist die analytische. Die rhythmischen Tatsachen in Sprache und Musik werden mit außerordentlicher Gründlichkeit und Tiefe untersucht, und mit einer Ausführlichkeit und Vollständigkeit registriert und klassifiziert, die den Eindruck der Sicherheit hervorbringt und wohlthuend genannt werden könnte, wenn in dieser Beziehung nicht des Guten manchmal zu viel getan wäre.

In einem ersten grundlegenden Abschnitt wird der Begriff des Rhythmus festgestellt: »Rhythmus ist . . . Ordnung von Zeiteilen, welche vermittle der Sinne unmittelbar aufgefaßt werden kann (S. 7).«

Diese Begriffsbestimmung wird in vorzüglicher Weise des näheren begründet; sie zeichnet zugleich den Grundplan der folgenden Ausführungen vor.

Es wird demnach zunächst festgestellt, wie die Einteilung in Zeiteile ein Einheitsmaß oder eine Maßeinheit bedinge: sie bestehe aus Arsis und Thesis und dürfe nicht zu groß und nicht zu klein sein (S. 10). Es folgen die verschiedenen Grade und Arten der Zeitordnungen (S. 11—21), welche jedoch erst durch die Akzente unmittelbar auffaßbar gemacht und zu Rhythmen erhoben werden.

Unter den vier Akzentarten, die Autor konstatiert, nämlich Stärke- oder Qualitätsakzent, Länge- oder Quantitätsakzent, rein tonischer oder Höheakzent, und endlich Klangakzent oder Vokal- und Konsonantenwechsel, kommen nur die beiden ersten in Betracht, nämlich Stärkeakzent und Quantitätsakzent; die beiden anderen, weil unzureichend, um den Rhythmus, Hebung und Senkung, fühlbar zu machen, kommen in Wegfall.

Die genannten Akzentarten geben nun zwei verschiedenen Rhythmusarten Entstehung: der Stärkeakzent dem Qualitätsrhythmus, wie er namentlich unserer abendländischen Musik eigen ist, der Längeakzent dem Quantitätsrhythmus, wie er in der altgriechischen Musik auftritt. Diesen beiden Gattungen von Rhythmus ist die ganze folgende zweiteilige Ausführung gewidmet.

Zuerst werden die verschiedenen Arten von Qualitätsgrundrhythmen, d. h. regelmäßig fortlaufenden Zeitordnungen (31—40) besprochen, dann die Qualitätseinzelnrhythmen, welche als kleinere in sich begrenzte Ganze in jene laufenden Reihen sich einfügen (40—49), ferner die verschiedenen hierbei möglichen Formen solcher Einschiebsel (50—79), sowie die Gesetze, denen sie natur- und vernunftgemäß unterstehen müssen (80—86), endlich die Anwendung

der Qualitätsrhythmen im gesprochenen und gesungenen Wort und Satz, in der Chormelodie und im Altarrezitativ (86 bis 151).

In gleicher Weise wird im folgenden Abschnitt alles auf den Quantitätsrhythmus Bezügliche durchbesprochen, diesmal auf Grund, ja mit den eigenen Worten der altklassischen Musikschriftsteller. Natürlich kommt hier alles auf die Interpretation der Texte an, wovon Einzelnes weiter unten zur Erörterung kommen soll.

Unter den hier folgenden einzelnen Paragraphen über das Wesen des Quantitätsrhythmus, die Zeiteile, die Einheitszeit (auch hier Arsis und Thesis umfassend), die Agoge (Tempo), die verschiedenartigen Zeitordnungen interessiert den abendländischen Musiker besonders der über den Quantitätsakzent, welcher bei den Griechen nichts mit unserem dynamischen Akzent (starke Zeit) gemein hatte. Autor weist hier den Satz von Weil-Bentloew (*Théorie générale de l'accentuation latine* p. 67: »Il n'y a pas de rythme sans temps fort et faible« als »direkt falsch« zurück und kommt zum Schluß: »Die Quantitätsrhythmik war für sie (die Griechen) nicht Sache des Gefallens, sondern der Notwendigkeit« wegen des Fehlens des dynamischen Akzentes in ihrer Sprache und Musik.

Es werden alsdann, immer in engem Anschluß an die klassischen Schriftsteller, die Quantitätseinzelnrhythmen mit ihren verschiedenen Arten erörtert, hernach die Quantitätsgrundrhythmen, die Bezeugung der einen und der anderen bei den Klassikern, das Verhältnis von Rhythmik und Metrik oder Podes rhythmikoi und Podes metrikoi (rhythmischen und metrischen Füßen), welche Succo beziehungsweise mit den Quantitätsgrund- und Quantitätseinzelnrhythmen identifiziert, die Einfügung dieser Rhythmen ineinander und die hierfür geltenden Gesetze, sowie die Rhythmopöie der Alten. Abgeschlossen werden auch diese Ausführungen mit der Anwendung der gewonnenen Resultate auf das gesprochene und gesungene Wort, auf Choral- und Altarrezitativ. So viel über den Inhalt.

Ugo Gaisser.

(Schluß in nächster Nummer.)

Victoria, Queen. Her letters, 1837—1861. London, Murray, 1907. 3 vols. pp. 662, 592, 672, demy 8vo. £ 3-3-0.

See IX, 386, July-August 1908.

Weber, Karl. Wie wird man musikalisch? Eine Anleitung, sich musikal. Verständnis anzueignen, ohne Musik stud. z. haben. Leipzig, Modern-medizinischer Verlag F. W. Gloeckner & Co. M 2,—.



- the Royal College of Organists, MT 50, 787. — Zur Lebensgeschichte des tirolischen Sängers Johann von Latsch, Forschungen u. Mitteilungen z. Geschichte Tirols und Vorarlbergs, Innsbruck, 5, 3/4. — »Musikerlehrbriefe« aus alter Zeit, Daheim, Leipzig, 1908, Nr. 46. DMDZ 10.36.
- A.**, E. Appenzellisches Kantonsängerfest in Herisau, SMZ 48, 23.
- Altmann, G.** »Das absolute Gehör«. Eine Replik, NMZ 29, 23.
- Die Bayreuther Festspiele 1908. Erster Zyklus, NMZ 29, 22.
- Andro, L.** Der Kritiker Hugo Wolf, AMZ 35, 37.
- Angeli, A. d'.** Il Petrarca e la Musica, CM 12, 8.
- Antcliffe, Herbert.** Elgar and MacDowell, MO 31, 372.
- b—. Einführung in das Tondiktat und Verbindung der Ziffer mit der Note, MS 41, 8.
- Ary-Bréhat, Le concours de Rome.** SIM 4, 9.
- Barnett, John Francis.** The province of the cantata, MMR 38, 453.
- Barth, E.** Über den Rhythmus, Die Woche, Berlin, 9, 36.
- Batka, Rich.** Parsifal, Prager Tagblatt, 8. Jan. 08.
- Opernnöte, *ibid.* 29. März.
- Operndeutsch, *ibid.* 5. April.
- Erinnerungen Martin Plüddemann's an Rich. Wagner, *ibid.* 19. April 1908.
- »Wider die Konzertagenten«. Ein Kapitel musikalischer Wirtschaftspolitik, Prager Tagblatt, 26. April 08.
- »Wagner-Striche«, *ibid.* 12. Juni 08.
- Bekker, Paul.** Sardanapal. (Bespr. der Erstauff. in Berlin), AMZ 35, 37.
- Bellio.** Musik in Italien, KL 31, 17f.
- Bender, G.** Exposition théâtrale. II. La musique, MM 20, 15/16.
- Beßmertny, Marie.** Leo Tolstoi und Tschaikowsky, DMZ 39, 36.
- Bonvin, Ludw.** Choralrhythmus nach d. mittelalterlichen Quellen, MS 41, 9/10.
- Ist der Choralvortrag der Oratoristenschule nunmehr verpflichtend? *ibid.*
- Boalet, Ludw.** Biographie von † Joseph Niedhammer, Domkapellmeister i. Speyer, MS 41, 9/10.
- Boutarel, Amédée.** Don Juan de Mozart et E. T. A. Hoffmann, M 74, 34.
- Bouyer, Raymond.** Nos impressions de saison sur la musique plus ou moins »vocale«, M 74, 31.
- Nos impressions d'actualité sur les musiques militaires, M 74, 33.
- La musique de la lumière, M 74, 35f.
- Brenet, Michel.** La symphonie avant Haydn, GM 54, 37/38.
- La Mélodie chez Haydn, CMu 11, 17/18.
- Bröcker, Paul.** Die Musik des Volkes, Hamburger Fremdenblatt, 5. Juli 1908.
- Brussel, Rob.** L'œuvre d'André Messager, Musica, Paris, Sept. 1908.
- Bülow, Hans v.** Briefe aus den letzten Jahren, Die neue Rundschau, Berlin, Sept. 1908.
- Burckhard, M.** Die Regiefrage, Allgem. Zeitung, München, 111, 22.
- Callies, E.** Einige Bemerkungen z. Artikel »Die 2. Lehrerprüfung u. d. Weiterbildung in der Musik« von Wiltberger in Heft 9, II. Jahrg., Sti 2, 12.
- Capellen, Georg.** Was können uns exotische Melodien lehren? Mk 7, 23.
- Chop, Max.** Zweite Aufführung des »Nibelungenrings« in Bayreuth (14. bis 17. Aug.), NMZ 29, 23.
- Bayreuther Eindrücke während der zweiten »Ring«-Aufführung, NMMZ 15, 36.
- Chybiński, A.** Chopin und Moniuszko, Warschau, Sfinks, I, 3.
- Über die Methoden der Ordnung der Volksmelodien I, Lemberg, Lud XIII, 3.
- Renaissance in der Musik, Lemberg, Athenaeum, I, 4.
- Jungpolen in der Musik, Wien, Polnische Post, II, 36, 41/43.
- Musikalische Revue (Bericht über die Kompositionen v. Paderewski, Stojowski, Karłowicz, Fitelberg und Różycki). Krakau, Przegląd powszechny, 1907/08.
- Das neue Lied. Dresden, Ateneum, 1908, 3.
- Rimskij-Korsakoff. Krakau, Świat słowiański, IV, 44/45.
- Die Entwicklung der polnischen Musik im XV. u. XVI. Jahrh. Lemberg, Przewodnik literacko-naukowy, Septemberheft u. ff.
- Clemens, Georg.** Das Kostüm der Anna in »Die weiße Dame« im 2. Finale, DBG 37, 35 (Dramaturg. Beilage Nr. 44).
- Collet, G.** La musique Espagnole SIM 4, 9.
- Conze, Joh.** Klangmomente, AMZ 35, 34/35.
- Die verloren geglaubte Messe von Joh. Brahms, AMZ 35, 36.
- Curzon, Henri de.** Les interprètes d'André Messager, Musica, Paris, Sept. 1908.
- Daffner, Hugo.** Zur Geschichte der Salome, Königsberger Blätter f. Literatur und Kunst. Beilage der Königsberger Allgemeinen Zeitung, 11. Sept. 1908.
- Die neue Orgel zu Lyck in der evang. Kirche. Königsberger Allg. Zeitung, 1908, Nr. 426.
- Dieckmann, Ernst.** Über den Gesangsunterricht an höheren Lehranstalten, Sti 2, 12.
- Dillmann, Alex.** Das szenische Problem

- des Götterdämmerung-Schlusses. (Erwiderung auf den gleichlautenden Aufsatz von A. Seidl), Münchner Neueste Nachrichten, 1908 Nr. 436.
- Dokkum, J. D. C. van.** Een achttal onuitgegeven brieven van Hector Berlioz, Cae 65, 8.
- Dotted Crotchet.** A visit to Bedford, MT 50, 787.
- A visit to Preston, MT 49, 786.
- Draber, H. W.** Straßenmusik in London, NMZ 29, 23.
- Dubitzky, Franz.** Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister, BfHK 12, 11f.
- Edwards, F. G.** Gluck in England, MT 49, 786.
- Ehrlichs, Alfred.** Giulio Caccini, Inauguraldissertation, Leipzig.
- Eisenmann, Alex.** Neuere Violin-Literatur. I. Literarisches, NMZ 29, 23.
- Eitz, Carl.** Vorschlag zur Verbesserung der Wandernoten- und anderer Notenlehrmethoden, Pädagogische Reform, Hamburg, 1908, Nr. 36.
- Erckmann, Fritz.** Sphärenmusik, ZIMG 9, 12.
- Erler, Herm.** Niels W. Gade, Berliner Tageblatt. 22. Febr. 08.
- Fantasio.** Serata musicale, CM 12, 8.
- Feld, Kalman.** Äußerungen berühmter Dirigenten über die dritte Leonoren-Ouvertüre, DMDZ 10, 35f.
- Felix, Paul.** Das Festspieltreiben in Bayreuth. Die Woche, Berlin, 9, 35.
- Fiege, Rud.** Die Pariser Tannhäuser-Aufführung 1861, AMZ 35, 38.
- Freudenberg, W.** Der musikalische Zeitgeschmack, Weser-Zeitung, Bremen, 8. März 08.
- Fuller, J. A.** Reinhold von Warlich und die Kunst des Liederzyklus, RMZ 9, 37, 38.
- Garsó, Siga.** Das Unreinsingen, Sti 2, 12.
- Gastoué, A.** Le »Graduale« de l'Edition Vaticane, TSG 14, 4f.
- Le Graduel vatican, sa mise en usage, TSG 14, 8.
- Göhler, G.** Orchesterkompositionen von Jean Sibelius. KW 21, 23.
- Goldschmidt, Hugo.** Einheitliche Bühnenaussprache, AMZ 35, 34-35.
- Grunsky, Karl.** Die Bayreuther Festspiele, Mk 7, 23.
- Günther, Felix.** Das Musikleben in Alt-Wien im Lichte der zeitgenössischen Kritik, MRu 1, 6.
- Hahn, Reynaldo.** André Messager chef d'orchestre, Musica, Paris, Sept. 1908.
- Hähn, Rich.** Noch einmal »Einheitliche Bühnenaussprache« (Erwiderung auf den gleichlaut. Aufsatz von Goldschmidt), AMZ 35, 36.
- Hassenstein, Paul.** Die diatonische Tonleiter, Sti 2, 12.
- Heinzmann, Kurt.** Theateragenten, Hannoverscher Courier, 27. Mai 1908.
- Hirsch, Benno.** Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters, AMZ 35, 38.
- Hirschberg, Leopold.** Carl Loewe's Chorgesänge weltlichen Inhalts, Mk 7, 23f.
- Hönn.** Das Mannheimer Hoftheater unter Dr. Karl Hagemann, RMZ 9, 33/34.
- Howard, Walter.** Die Sprache als Grundlage des Gesangsunterrichtes, Sti 2, 12.
- Hübner, Otto R.** Vom Melodram und Programm, AMZ 35, 34/35.
- Jacobi, Martin.** Aus dem Berliner Musikleben in d. ersten Hälfte des 19. Jahrh., Vossische Zeitung, Berlin, 17., 24. Mai 1908.
- Jehle, Fr.** Hymnologisches, MSfG 13, 8/9.
- Istel, Edgar.** Wagner's Tristanakkorde eine »Reminiscenz«, Mk 7, 24.
- Die Wagnerfestspiele im Münchner Prinzregententheater, AMZ 35, 37.
- K.** Die Bayreuther Festspiele 1908, RMZ 9, 35/36.
- Kahle, A. W. J.** Schiller und Beethoven, DMZ 39, 34.
- Keller, Otto.** Joseph Pembaur, Augsburger Postzeitung, 23. Mai 1908.
- Die Brahms-Ausstellung in Wien, ibid. 27. Mai 1908.
- Kleffel, Arno.** Ferdinand Braunroth: Neue Modulationslehre (Bespr.), KL 31, 17.
- Kling, H.** Le poète Castelli et Beethoven, CMu 11, 15/16.
- Kloß, Erich.** Bayreuth 1908. Lohengrin. — Parsifal. — Der Ring des Nibelungen, BfHK 12, 12.
- Lohengrin-Schicksale. Zur Neueinstudierung des »Lohengrin« in Bayreuth 1908, RMZ 9, 35/36.
- Zur Neueinstudierung des »Lohengrin« in Bayreuth, MRu 1, 6.
- Knosp, Gaston.** Le Eulh-Ya et la musique chinoise, GM 54, 35/36f.
- Koch, Hans.** Ein evangelisches Gesangbuch f. Deutschösterreich, MSfG 13, 8/9.
- Kohut, Adolf.** Max Bruch u. Joh. Brahms. (Briefe), Berliner Börsen-Courier, 5. Jan. 1908.
- Persönliche Erinnerungen an Hedwig Reicher-Kindermann, MRu 1, 6.
- Karl Maria von Weber und Gasparo von Spontini, RMZ 9, 33/34.
- Korth, Leonard.** Uhland's Gedichte in der musikalischen Komposition, DMDZ 10, 37.
- Krause, Emil.** Zur Geschichte der H moll-Messe von J. S. Bach, BfHK 12, 12.
- Kühn, Oswald.** Die erste deutsche Grieg-Biographie, DMDZ 10, 36.
- Lambinet, René.** La Technique de César Franck, MM 20, 15/16.



- Lammers, H.** Le Ballet comique de la Reine (1581), MM 20, 15/16.
- Langlois, Yves.** Etude de musicopédie platonicienne, TSG 14, 5f.
- Lawrence, J. T.** Handel's Utrecht Te Deum and Jubilate, MO 31, 372.
- Lichtenberger, H.** La correspondance de Richard Wagner avec Minna Wagner, SIM 4, 9.
- Liebscher, Arthur.** Die sächsischen Kantoreiengesellschaften. Ein Bild aus der Blütezeit evangelischer Kirchenmusik, Dresdner Anzeiger, Sonntagsbeilage, 1908, Nr. 35.
- Zur Diskussion über das Thema »Ab-solutes Gehör«, NMZ 29, 23.
- Liepe, Emil.** Die automatische Stimm-bildung als Grundlage eines rationellen Gesangs-Unterrichts von Paul Kirsten, BfHK 12, 12.
- Löbmann, Hugo.** Bemerkungen zu »Fal-sche Rhythmusaufzeichnungen im Schul- und Volksliede« von Ludwig Riemann-Essen. (MSS 3, 2), MSS 3, 6.
- Loisel, J.** La Sonate classique avant Beet-hoven, CMu 11, 15/16.
- Lowe, George.** Hugo Wolf as a song writer, MO 31, 372.
- Löwenthal, H.** Das Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Ton-kunst resp. das Vorgehen der Genossen-schaft deutscher Tonsetzer, verhandelt auf der 9. ordentl. Hauptversammlung des Deutschen Musikdirektoren-Verban-des in Eisenach, Deutsche Saalbesitzer-Zeitung, Leipzig, 5, 15 ff.
- Maclean, Charles.** Two English Authors on Wagner's Ring, ZIMG 9, 12.
- Masson, Paul-Marie.** L'esthétique musi-cale scientifique (Ch. Lalo) SIM 4, 9.
- Mayrhofer, Rob.** Eine Frage an das Ge-hör, Mk 7, 23.
- McCormick, W. H.** Teaching the notes, MMR 38, 453.
- Mendelssohn, Arnold.** Allerlei, Mk 7, 22.
- Mensi, A. Frhr. v.** Die Münchner Mozart- und R. Wagner-Festspiele, Allgem. Zei-tung, München, 111, 20 f.
- Meyling, Prozper van.** Over de zucht tot reizen bij het Zangersgilde, Cae 65, 8.
- Miller, A.** Die Musik und die Bühne in der Schule als pädagogische Faktoren. Kultura, Mai- u. Juniheft, Warschau.
- Milligen, S. van.** Beroemde, maar nu verget. opera's uit de 18de eeuw, Cae 65, 8.
- Twee daagsche muziekfeest der Ned. Toonkunst, enaarsvereniging, Cae 65, 8.
- Mojsisovics, Rod. v.** Reger's Choral-phantasien für die Orgel. Ein Wort zu ihrer Popularisierung, NMZ 29, 22.
- Moos, P.** Richard und Minna Wagner. (Bespr. der Briefsammlung), Die Zukunft, Berlin, 16, 49.
- Müller-Hartmann, Rob.** Ernestine Schu-mann-Heink, HKT 13, 1.
- Nagel, Wilibald.** Arnold Mendelssohn, Mk 7, 22.
- Nef, Karl.** Alte Meister des Klaviers. I. Johann Kuhnau (1660—1722), Mk 7, 24.
- Die Geschichte eines Volksliedes (»Vo Luzärn uf Wäggis zue«), SMZ 48, 24.
- Neitzel, Otto.** Das 85. niederrheinische Musikfest, Musikalische Humoreske, RMZ 9, 33/34.
- Neuhaus, Gust.** Das natürliche Noten-system. Offener Brief an Herrn Hof-operndirektor Felix Weingartner, AMZ 35, 36.
- Neustadt, Rich.** Interessante Dokumente aus einer Musikautographen-Versteige-rung, NMZ 29, 22.
- Opienski, H.** Aus der polnischen Musik-literatur. (Über die Bücher von Dienstl, Roguski und Starczewski), Książka VIII, 3, Warschau.
- Orthmann, W.** Hermann Kretzschmar, Kieler Zeitung, 24. Jan. 1908.
- Pf., A.** Hugo Riemann's »Handbuch der Musikgeschichte« (Bespr.), DMMZ 30, 36.
- Pfohl, F.** Bayreuth, Daheim, Leipzig, 44, 49.
- Pioch, G.** L'esprit français dans l'œuvre d'André Messager, Musica, Paris, Sept. 1908.
- Pohl, Louise.** Eine Weimarer Erinnerung, AMZ 35, 37.
- Procházka, Rud. Freih. v.** Musikschatze im Prager Konservatorium, Prager Tag-blatt, 16. Mai 08.
- Rabich, Franz.** Programmusik — keine Musik? BfHK 12, 12.
- Reiter, Josef.** »Mozart im Herzen!« (An-tritts-Rede des neuen Mozarteum-Direk-tors Josef Reiter i. der Festversammlung zu Salzburg), L 31, 13 f.
- Riesemann, O. v.** Nikolaus Rimsky-Kor-sakoff (aus S), NMR 7, 82.
- Ritter, Herm.** Mein neues oder »Reform-Streichquartett«, RMZ 9, 37/38.
- Roll, Ludwig.** Lehrerengesangvereine und Deutscher Sängerbund, NMZ 29, 22.
- Roth, Herm.** Arnold Mendelssohn's »Paria«, BfHK 12, 11.
- Rudder, May de.** Aux Festspiele de Bay-reuth, GM 54, 33/34.
- Rychnovsky, Ernst.** Leo Blech, Mk 7, 22.
- Felix Mendelssohn-Bartholdy. Eine neue Biographie von Ernst Wolff, NMZ 29, 23.
- Sablavrolles, Maur. y Giulio Bas.** De l'acompanyament del cant gregorià, RMC 5, 56 f.
- Schlemüller, Hugo.** Eine Symphonie v. Otto Nicolai, NMZ 29, 22.

- Schlesinger, Paul.** Bayreuth 1908, MRu 1, 6.
- Schloesser, Adolph.** Anton Rubinstein (1829—1894), MMR 38, 453.
- Schmid, Andr.** Die Vorsänger (primicerius cantorum) in vorchristlicher und christlicher Zeit, MS 41, 8.
- Schmid, Otto.** Carl Borromäus von Milnitz. Oberhofmeister, Dichter und Komponist, SH 48, 34.
- Schmidt.** Eitz-Borchers' Reformen im Schul-Gesangunterricht. — Das Tonwort. (Deutsche Ferienkurse für Gesanglehrer und Chordirigenten zu Leipzig), NMZ 29, 23.
- Scholz.** Lehrerengesangsvereine und Deutscher Sängerbund, NMZ 29, 23.
- Schultz, D.** Die geistlichen Gesänge von Alexander Winterberger, Der alte Glaube, Leipzig, 9, 47.
- Schütz, Rud.** Das Schulkonzert — eine Gefahr? MSS 3, 6.
- Schüz, A.** Vom Musikalisch-Häßlichen, NMZ 29, 23.
- Schwers, P.** Heinrich van Eyken †, AMZ 35, 36.
- Edmund Kretschmer †, AMZ 35, 38.
- Seidl, Arthur.** Das szenische Problem des Götterdämmerung-Schlusses, Münchener Neueste Nachrichten 1908 Nr. 436.
- Shaw, Bernh.** Das 19. Jahrhundert (aus dem Wagnerbrevier), RMZ 9, 35/36.
- Shaw, W. Douglas.** »Die Entführung a. dem Serail« at Munich, MMR 38, 453.
- Steger, Julius.** Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutsch. Jugend? KL 31, 17 f.
- Stein, M.** Seminar musikreform u. Volksschulgesang, MSS 3, 6 f.
- Steinhard, Erich.** Ein alter deutsch-böhmischer Tonkünstler (F. L. Gaßmann; eine kleinere, archivalische Arbeit) Deutsche Arbeit. Prag. VII, 12.
- Steinitzer, Max.** Nochmals August Bunnert's »Mysterium«, RMZ 9, 37/38.
- Sternfeld, Rich.** Die Bayreuther Festspiele 1908. II. Der Ring des Nibelungen, AMZ 35, 34/35 f.
- Stettiner, Edm.** Der Einfluß der Musik auf die Geistesbildung, L 31, 22.
- Storck, K.** Peter Cornelius' »Gunlöd«. 2. Der Türmer, Stuttgart, 10, 11.
- t— Einiges zur ersten Leipziger Auf-  
führung des Lohengrin, Leipziger Volks-  
zeitung, 1908, Nr. 151.
- Taylor, Baynton.** Modern organ voices, MO 31, 372 f.
- Teichfischer, Paul.** Der IV. Musikpäda-  
gogisch. Kongreß i. Berlin, BfHK 12, 11.
- Tischer, G.** Hans Gelbke, RMZ 9, 33/34.
- Vatielli, F.** La »Lyra Barberina« di G. B. Doni, CM 12, 8 f.
- Vianna da Motta, José.** Hans von Bü-  
low's Bedeutung für das Konzertleben  
der Gegenwart, Mk 7, 24.
- Volbach, Fritz.** Mein und Dein in der  
Kunst, DMDZ 10, 37.
- Wagner, P.** Sur la notation du Manu-  
scrit 601 de la Bibliothèque Capulaire  
de Lucques, TSG 14, 6 f.
- Walker, Ernst.** The relative importance  
of the verbal factor in classical vocal-  
music, NMR 7, 82.
- Weber-Bell, Nana.** Nochmals Ast und  
Engel, MSS 3, 6.
- Weigl, Bruno.** Domenico Scarlatti als  
Klavierkomponist, RMZ 9, 37/38.
- Die italienische Oper in Deutschland,  
Mk 7, 23.
- Williams, C. F.** Epiphany Services in  
the Church of San Andrea della Valle,  
Rome, MT 50, 787.
- Woollett, Henri.** Le Théâtre lyrique de  
Gluck à Mozart, MM 20, 15/16 f.
- Wustmann, Rud.** Klingen und Singen  
in Wolfram's Parzival, Die Propyläen,  
München, 5, 38.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Neue Mitglieder.

- Kaiser Alexander Universitäts-Bibliothek,** Helsingfors (Finnland).  
**Bruno Hirzel,** München, Jägerstraße 20 II.  
**Hermann Roth,** Leipzig, Brüderstraße 55.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

- Dr. H. Abert,** Halle a/Saale, jetzt Reichardstr. 3.

### Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

- Leopold Hirschberg** (Berlin), Der Tondichter Adolf Bernhard Marx.  
**Georg Schünemann** (Berlin), Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung  
in der Mensuralmusik.  
**Hugo Riemann** (Leipzig), Kleine Studien zu Joh. Wolfs neuem Isaak-Band.  
**Johannes Wolf** (Berlin), Bemerkungen zu Hugo Riemanns »Isaak-Studien«.

=====

**Ausgegeben Anfang Oktober 1908.**

Für die Redaktion verantwortlich: **Dr. Alfred Heuß,** Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.  
**Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel** in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

---

**Heft 2.**

**Zehnter Jahrgang.**

**1908.**

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### Amtlicher Teil.

---

#### Mitteilungen über den III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Wien (Mai 1909).

Bisher wurden nachstehende Sektionen samt Unterabteilungen gebildet und von den Vorständen im Deutschen Reiche, in England, Frankreich und Italien hierfür die nachbenannten Leiter designiert. Österreich beschränkte sich darauf, für die einzelnen Sektionen und Unterabteilungen »Einführende« (Vertreter des Wiener Kongreßausschusses) zu bestimmen, denen es obliegt, die einzelnen Sektionen unter dem Beistande der von den anderen Ländern delegierten Mitleiter vorzubereiten. Hierbei ergeht an die bisher noch nicht vertretenen Länder die Einladung, eventuell auch ihrerseits Mitleiter für die einzelnen Sektionen in Vorschlag zu bringen, und zwar möglichst bald.

#### I. Sektion. Musikgeschichte.

- a) Alte (Einführender: Prof. Oswald Koller),
- b) neue.
- c) Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen.  
(Einführender ad b und c: Dr. Erwin Luntz).
- d) Geschichte der Oper (Einführender, prov.: Dr. Robert Haas).
- e) Lautenmusik (Einführender: Dr. Adolf Koczirz).

Die Leitung dieser Sektion resp. deren Unterabteilungen haben bisher übernommen: Pierre Aubry (Paris), Dr. Oskar Chilesotti (Bassano), Edward J. Dent, Esq. (Cambridge), Dr. J. Ecorcheville (Paris), Bibliothekar Guido Gasperini (Parma), Direktor Vincent d'Indy (Paris), Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin), Bibliothekar Charles Malherbe (Paris), Sir Hubert Parry, Bart. (London), Prof. Dr. Hugo Riemann (Leipzig), Prof. Dr. Adolf Sandberger (München).

**II. Sektion. Musikalische Ethnographie (exotische Musik und Folklore).**

(Einführende: Prof. P. Wilhelm Schmidt, Regierungsrat Prof. Dr. Josef Pommer.)

Leiter: Dr. Erich v. Hornbostel (Berlin), Dr. Louis Laloy (Paris), Sir Charles Villiers Stanford (London).

**III. Sektion. Theorie, Ästhetik, Didaktik.**

(Einführender: Prof. Dr. Friedrich Jodl.)

Leiter: Prof. Dr. Lionel Dauriac (Paris), Geheimrat Prof. Dr. Theodor Lipps (München), Sir Alexander Mackenzie (London).

**IV. Sektion. Bibliographie und Organisationsfragen.**

(Einführender: Bibliothekar Dr. Josef Mantuani.)

(Leiter: William Barclay Squire, Esq. (London), Direktor Prof. Dr. Albert Kopfermann (Berlin), Bibliothekar Julien Tiersot (Paris).

Mit einer Unterabteilung für: Musikalische Länderkunde.

Leiter: Bibliothekschef O. G. Sonneck (Washington).

**V. Sektion. Kirchenmusik.**

a) Katholische (Einführender: Msgr. Probst Dr. Karl Schnabl).

b) Evangelische (Einführender: a. o. Rat im evang. Oberkirchenrat Prof. Dr. Karl Alfons Witz-Oberlin).

Leiter: Dr. W. Hayman Cummings Esq. (London), auch ad a), Dom André Mocquereau (Prior der Abtei Quarr, Ryde, Isle of Wight), Kapellmeister Dr. Karl Weinmann (Regensburg), ad b) Prof. Dr. Julius Smend (Straßburg i. E.).

Mit einer Unterabteilung für: Orgelbaufragen.

Leiter: Dr. Albert Schweitzer (Straßburg i. E.).

In der Sektion für Musikgeschichte wird eine Unterabteilung für die Einrichtung historischer Kunstwerke zu Aufführungszwecken organisiert. Wenn in den Versammlungen der Neuen Bach-Gesellschaft vorzüglich das Bach'sche Kunstwerk erörtert wird, so soll beim Kongreß das Thema zeitlich ohne Beschränkung behandelt werden; hierbei ist die Zeit von Bach und Händel natürlich nicht ausgeschlossen.

Es möge gestattet sein, die besonders in Betracht zu ziehenden Fragen hier anzuführen, damit nach diesen Gesichtspunkten eine Arbeitsteilung in Referate vorgenommen werden könne:

- a) Der *Basso continuo*, die Art der Ausführung, die zeitlichen Grenzen desselben, so z. B. die Frage: Kommt in den im I. und II. Band der Gesamtausgabe der Werke von Jos. Haydn erschienenen Sinfonien überhaupt noch ein *Basso continuo* in Betracht? (Ist er notwendig oder überhaupt möglich?)
- b) Ornamente (auch Appoggiatur).
- c) Über Akkordinstrumente (Auswahl und Zusammenstellung). (Das Klavier in der Kirche und bei Oratorien.)
- d) Zahl der Besetzungen, Verhältnis von Chor- und Orchesterstimmen. Die Zahl der Stimmen in der a-capella-Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, in der Kammer-, Haus- und Konzertmusik, sowie in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts.

- e) Berücksichtigung der Originalinstrumente. Auswahl der Instrumente für nicht näher bezeichnete Instrumentalstimmen.
- f) *Alti naturali* (Alt und Tenor).
- g) Transposition und Chiavette.
- h) Schlüsselübertragung.
- i) Tempo und Dynamik.
- k) Einrichtung für liturgische Zwecke.
- l) Textübertragungen und -einrichtungen.
- m) Akkommodation der Bearbeitungen an die jeweiligen Anforderungen der Zeitepoche.

Herr O. G. Sonneck, Chef der Musikabteilung der Kongreßbibliothek in Washington (Amerika), regt an, Berichte »über den Stand der musikalischen Länderkunde« zu erstatten. »Die Referenten der verschiedenen Länder sollen einen Einblick gewähren in den Stand der Geschichte der Musik in den einzelnen Ländern, der Musikwissenschaft im allgemeinen, der Organisation des Musiklebens überhaupt, der Musikgesellschaften in Konzert und Oper, in Musikkritik, die staatliche, städtische bzw. auch Landesunterstützung der Musik, die Stellung der verschiedenen Stände zum Musikleben und überhaupt über Punkte, die charakteristisch sind für den künstlerischen und wissenschaftlichen Musikbetrieb eines Landes. Es soll vorzüglich auch auf die musikökonomischen Verhältnisse Rücksicht genommen werden.«

Herr Sonneck erklärt sich bereit, dies für Amerika zu übernehmen; es ergeht nunmehr die Einladung an die P.T. Vorstände der Landessektionen und besonders auch an die Mitleiter der Sektion für Organisation und Musikbibliographie, für die Bestellung eines oder mehrerer Referenten Sorge tragen zu wollen. Wenngleich die Aufgabe, die hier gestellt wird, nicht erschöpfend behandelt werden kann, so könnten diese Referate doch eine Grundlage für weitere Untersuchungen bilden.

Herr Dr. Albert Schweitzer (Straßburg i. E.) und Herr Lektor G. G. Bagster (Wien) haben die Einberufung einer Enquete über Orgelbaufragen angeregt, deren Organisation im nächsten Hefte bekannt gegeben werden wird.

Wien, im Oktober 1908.

Für den Wiener Kongreßausschuß  
Guido Adler.

Alle Zuschriften wollen gerichtet werden an: Das Musikhistorische Institut der k. k. Universität Wien, IX. Türkenstraße 3, mit der Beischrift »Kongreßkomitee Sektion . . .«

## Redaktioneller Teil.

### Un maître inconnu de Mozart.

#### I.

Jamais peut-être, dans aucun art, aucun homme d'une profonde originalité personnelle n'a été aussi sensible aux influences extérieures que Mozart, dont on peut bien dire que, durant toute sa vie, son œuvre a subi le contrecoup d'autres œuvres qu'il a eu l'occasion d'entendre ou de lire. Dans sa jeunesse, notamment, ou n'en finirait pas à vouloir nommer les compositeurs de tous pays qu'il a essayé d'imiter, soit en adoptant tout-à-fait leur style, ou bien en leur empruntant tel ou tel procédé d'invention ou d'exécution. Et cependant, parmi cette multitude de maîtres, il y en a trois dont l'empreinte, sur le jeune Mozart, a été exceptionnellement profonde et durable,



de façon qu'on est en droit de les considérer comme les véritables inspirateurs de son œuvre et de son génie.

Deux de ces maîtres sont suffisamment connus pour que nous n'ayons pas à insister sur l'importance de l'enseignement qu'en a reçu le jeune homme: ce sont Chrétien Bach, dont Mozart a été l'imitateur direct et fidèle entre les années 1764 et 1768, pour continuer ensuite, presque toute sa vie, à se souvenir tout ensemble de son invention mélodique et de quelques uns de ses moyens d'expression; et puis, en second lieu, Michel Haydn, dont la véritable action sur lui n'a commencé que vers 1772, mais s'est exercée depuis lors si efficacement, jusqu'au grand voyage de 1777, que toute son œuvre, pendant cette importante période de formation définitive, nous apparaît connue une contre partie immédiate de l'œuvre du maître salzbourgeois durant le même temps. Mais à côté de ces deux hommes célèbres, et dont l'influence sur Mozart, si elle n'a jamais encore été exactement mesurée, a du moins été reconnue, d'une façon générale, par tous les biographes, un troisième compositeur, aujourd'hui presque entièrement oublié, a peut-être pris une part plus considérable encore à l'éducation musicale du jeune garçon: ou plutôt, tout en laissant une trace moins large dans l'œuvre de Mozart, l'influence de ce troisième maître a été plus persistante, et s'est fait sentir, en quelque sorte, sur les sources vives du génie de Mozart, au lieu de n'atteindre, comme celles de Chrétien Bach et de Michel Haydn, que ses idées esthétiques et le système de son style. Non seulement, en effet, nous avons la preuve que Mozart, jusqu'au terme de sa carrière, a gardé vivant en soi le souvenir de l'œuvre de ce maître: mais personne n'a plus contribué à former ce qu'on pourrait appeler son cœur de musicien-poète, et à lui révéler cet idéal particulier de beauté qui est ce que nous aimons le plus chez lui, sous la diversité de genres et des manières. Le nom de ce troisième maître de Mozart est Jean Schobert; et c'est à Paris, pendant ses deux séjours de 1763 et de 1778, que Mozart s'est passionnément imprégné de ses compositions, alors goûtées entre toutes en France et dans l'Europe entière, mais ensuite brusquement balayées par la tempête révolutionnaire, et qui attendent encore qu'un heureux hasard vienne les ressusciter, pareil à ceux qui ont tiré de l'oubli l'œuvre d'un Rust ou celle d'un Stamitz.

La personne et la vie de Schobert sont entourées d'une brume de mystère si épaisse qu'il nous a été presque impossible de la pénétrer. Nos recherches, poursuivies depuis plusieurs années, et dans les directions les plus différentes, nous ont surtout permis de découvrir la fausseté de toutes les affirmations émises, au sujet de Schobert, par les musicographes du XIX<sup>ème</sup> siècle, et notamment de deux entre elles, l'une le donnant pour un Alsacien, et l'autre faisant de lui le frère du corniste Schubart, membre de la chapelle royale de Versailles. Ce «Georges-Pierre Schubarth», né à Memmelsdorf le 6 Janvier 1734, a eu, en effet, plusieurs frères, mais dont aucun n'est venu en France. Quant à l'origine alsacienne de Schobert, elle est contredite, à deux reprises, par l'Allemand Grimm, qui le connaissait très intimement, et qui nous affirme qu'il était «Silésien»: au reste, les diverses archives alsaciennes ne font pas même mention de lui, ce qui exclut jusqu'à l'hypothèse d'un séjour prolongé à Strassbourg ou en Alsace. Mais le plus curieux est que les archives parisiennes, elles-mêmes, ni les journaux français du temps, ne nous offrent aucun renseignement biographique vraiment sérieux sur un maître aussi connu et goûté que l'était celui-là.



Tout au plus avons-nous trouvé, dans les Archives de la Seine, à la date du 9 Mars 1765, l'acte de baptême d'un fils «de Jean Schobert, musicien, et d'Elizabeth Pauline, son épouse, demeurant rue du Temple». Et pour ce qui est des journaux parisiens, tous se bornent à annoncer la publication des œuvres du maître. Tout ce que nous savons de certain sur sa vie nous vient du seul Grimm et de la correspondance des Mozart. Et voici, en résumé, le tableau que nous pouvons nous faire de cette vie, d'après tous les documents qu'il nous a été possible de consulter :

Mort en 1767, «à la fleur de l'âge», le «Silésien» Jean Schobert (dont le nom, commun en Silésie et en Pologne, semble d'ailleurs une déformation slave du nom allemand de Schubart) a dû naître aux environs de 1740. Ses premières études ont dû être faites à Breslau : car la Bibliothèque de cette ville possède le manuscrit, probablement autographe, d'un *Divertimento* qui se trouve être la première Sonate de l'op. I, publiée ensuite à Paris vers 1762. Entre ce séjour du jeune homme à Breslau et son arrivée à Paris, où, vers 1761 ou 1762, nous le voyons devenir «claveciniste» du Prince de Conti, la seule chose certaine que nous sachions est un passage de Schobert à Augsbourg, qui a été raconté plus tard, dans cette ville, au jeune Mozart. Mais l'étude de l'œuvre de Schobert, surtout à ses débuts, atteste si évidemment l'influence des maîtres italiens, et en particulier de Galuppi, que tout porte à croire que le jeune homme, lors de son passage à Augsbourg, se rendait à Venise ou en revenait. Toujours est-il que, depuis 1762 jusqu'à sa mort, le 25 août 1767, le jeune maître nous apparaît fixé à Paris, marié avec une Française, et tâchant de plus en plus à s'imprégner du goût français. Avec un génie inventif des plus remarquables, il introduit, dans la musique française de clavecin, bon nombre d'innovations pratiques dont la trace, au reste, se retrouve aussitôt dans les premières Sonates du petit Mozart. C'est lui, par exemple, qui imagine de publier ses sonates par petits recueils de deux, au lieu des six sonates traditionnelles ; c'est lui encore qui met en vogue l'addition facultative d'une partie de violon à la partie du clavecin ; et une annonce de journal nous le montre s'occupant aussi des moyens de donner au clavecin une sonorité plus voisine de celle du nouveau «piano forte». Ainsi sa carrière se poursuit, active et brillante, à peine un peu obscurcie, en décembre 1765, par l'échec d'un petit opéra comique, *le Garde Chasse et le Braconnier*, jusqu'à ce jour de la S<sup>t</sup> Louis, le 25 août 1767, où, ayant mangé à Saint-Cloud des champignons vénéneux, il meurt misérablement «à la fleur de l'âge», laissant un vide que ne rempliront, dans la musique française de clavecin, ni les Hullmandel, ni les Edelmann, ni tous les autres nouveaux venus qui, invariablement, s'inspireront de lui et tâcheront à imiter sa manière.

Son œuvre, dont une partie n'a paru qu'après sa mort, est relativement assez considérable. Elle ne contient que des compositions de clavecin, mais avec une tendance de plus en plus marquée, chez lui, à renforcer l'accompagnement orchestral, de telle sorte que plusieurs de ses Concertos sont peut-être plus intéressants encore par leurs *tutti* que par les *sol* du clavecin. Nous ne saurions entrer ici dans l'examen de cette œuvre, d'ailleurs très bon égale, mais toute pleine de morceaux admirables, et dont l'influence a été vraiment énorme sur tous les maîtres de la période caractérisée par le passage du style de l'ancien clavecin à celui du *piano*. Que si l'on veut se rendre compte de l'originalité de l'art de Schobert, de l'étonnante puissance

de son génie d'invention, et de l'extraordinaire intensité poétique de son expression, par où son œuvre n'a vraiment de comparable que celle de son élève Mozart, on pourra, à défaut d'éditions anciennes du reste de sa musique, se contenter d'étudier les deux Sonates en *ré mineur* et en *ut mineur* de son op. 14 qui ont été réimprimées, de nos jours, par Méreaux dans sa série des Clavecinistes. Ici, notre intention est seulement d'indiquer, en quelques mots, la profonde action exercée par le maître parisien sur le jeune Mozart.

Mais il faut d'abord que nous rappelions rapidement ce que la correspondance des Mozart nous apprend sur leurs relations avec Schobert. De Paris, le 1<sup>er</sup> février 1764, Léopold Mozart écrit à ses amis de Salzbourg que, « parmi les musiciens allemands les plus goûtés en France, MM. Schobert, Eckard et Honnauer sont particulièrement appréciés pour le clavecin » ; et il ajoute : « MM. Schobert, Eckard, le Grand et Hochbrucker nous ont tous apporté leurs sonates gravées, dont ils ont fait hommage à nos enfants . . . Ma fille joue les pièces les plus difficiles que nous ayons à présent de Schobert, d'Eckard, etc., et avec une netteté si incroyable que le misérable Schobert ne peut pas cacher la jalousie et l'envie qu'il en éprouve, se rendant ainsi ridicule auprès de M. Eckard, qui est un homme fort honorable, comme auprès de bien des gens ». A en juger par ces passages, les Mozart n'auraient en qu'une estime bien mince pour la personne et le talent de Schobert : mais on sait que Léopold Mozart subissait alors aveuglément l'influence de son protecteur Grimm, qui, après avoir voulu d'abord protéger pareillement le jeune Schobert, s'était brouillé avec lui, et avait transporté toute sa faveur sur son rival Eckard. Et pendant que le père dédaignait ainsi la musique de Schobert, son fils, aussitôt et involontairement, avait reconnu tout ce que cette musique lui offrait d'intéressant et de précieux à imiter. Le fait est que, des quatre Sonates qu'il a publiées à Paris, — en deux séries de deux Sonates, et avec des accompagnements facultatifs de violon, suivant l'exemple de Schobert, — si la première se ressent surtout du style d'Eckard, jusqu'à emprunter à celui-ci une cadence entière, les trois autres sont directement inspirées des sonates de Schobert. L'une d'elles, en *ré*, qui porte le n<sup>o</sup> 2 de l'op. I, mais qui a été composée après le n<sup>o</sup> 1 de l'op. 2, contient un Andante dont le père, dans une autre lettre, fait un éloge tout particulier ; et il suffit de comparer cet Andante avec le premier morceau de la première sonate de l'op. 3 de Schobert pour constater à quel point l'enfant est déjà pénétré de la manière de ce maître. Mais nous possédons un témoignage écrit qui, plus clairement encore, nous révèle le grand cas que le jeune Mozart a toujours fait du claveciniste parisien. Dans une lettre datée de Paris, le 29 mai 1778, il raconte à son père qu'il est entré chez un marchand de musique « afin d'acheter, pour une de ses élèves, l'œuvre des Sonates de Schobert ». C'est donc la série des compositions de Schobert que le jeune homme faisait jouer à ses élèves, pendant son dernier séjour à Paris ; et certes il devait lui même, à ce moment, la jouer et l'étudier avec plus d'ardeur que jamais, car les « sonates difficiles »<sup>1)</sup> qu'il a composées du-

1) Dans une lettre de Paris, le 11 septembre 1778, Mozart écrit à son père qu'il va probablement publier bientôt ses « six sonates difficiles ». On a supposé qu'il s'agissait là des six sonates K. 279—284, composées en 1775 pour le baron Dürnitz : mais il est bien peu probable que Mozart, ayant déjà certainement composé, à cette date, les trois grandes sonates en *ré* (K. 311), en *ut* (K. 309), et en *la mineur* (K. 310),

rant ce séjour, notamment celles en *la mineur*, en *la majeur* (avec la *marche turque*), et en *fa majeur*, sont toutes remplies de passages de virtuosité qui reproduisent, presque textuellement, des passages des concertos de Schobert.

Encore ces emprunts, et d'autres que nous allons signaler tout à l'heure, sont-ils loin de constituer toute la dette contractée par Mozart à l'endroit de Schobert. D'une façon générale, on peut dire que c'est à ce maître que Mozart est redevable de tout cet élément de passion «romantique» qui, en tout temps, nous apparaît ça et là, dans son œuvre, à côté de la grâce toute «classique» où se révèlent à nous les influences de Chrétien Bach et de Michel Haydn. Sans cesse nous voyons se produire, chez lui, des élans fiévreux qui, d'ailleurs, ne durent souvent que quelques mesures, mais qui parfois s'étendant sur des morceaux entiers, par exemple dans les compositions de tonalités mineures (a) : ces élans romantiques, c'est Schobert qui en a donné le modèle à son jeune successeur, ou, tout au moins, qui l'a encouragé à s'y laisser aller. Lui aussi, à tout instant, le voici qui s'emporte et s'enflamme, au milieu d'un morceau, agrandissant et renforçant tout à coup une idée d'abord toute simple, avec des modulations chromatiques rapides et imprévues, qui transforment cette gracieuse idée en un chant de tendresse ou de douleur pathétiques ! Pareillement encore, ce n'est qu'à l'école de Schobert que Mozart a appris, dès son enfance et pour toujours, ce traitement tout mélodique du menuet que l'on pourrait croire sa propriété exclusive, si on ne le retrouvait, peut-être plus marqué encore, dans l'œuvre du maître parisien. Au lieu d'insister surtout sur le rythme, comme faisaient les autres musiciens du temps, Schobert et Mozart sont les seuls à concevoir le menuet presque à la manière d'un chant, et parfois même à lui donner le rôle d'un Andante expressif, entre deux mouvements plus rapides<sup>1)</sup>.

Mais ce sont là des considérations d'ordre purement critique, et que nous n'aurions garde de pousser plus loin, étant donnée l'impossibilité où se trouve aujourd'hui le lecteur d'en apprécier la justesse, en étudiant l'œuvre de Schobert à côté de celle de Mozart. Aussi nous bornerons-nous, pour le moment, à citer un exemple curieux et caractéristique d'une influence dont la portée véritable ne pourra être évaluée que le jour où l'œuvre de Schobert sera devenue accessible à tous, et aura repris sa place légitime parmi les monuments historiques de la littérature du clavecin.

## II.

Il y a, dans les compositions d'enfance de Mozart, une série d'œuvres faite pour intriguer tout spécialement les biographes du maître : c'est la série des quatre premiers Concertos de clavecin (K. 37, 39, 40 et 41). L'autographe de ces Concertos (à la Bibliothèque de Berlin) porte l'inscription de leurs dates. Sur le premier Concerto, c'est Mozart lui-même qui, beaucoup plus

ait entendu par «sonates difficiles» ses petites sonates de 1775. En réalité, il suffit d'étudier de près, à côté des trois sonates susdites, les sonates K. 331, 332 et 330 pour reconnaître qu'elles ont été composées vers le même temps, sous la double influence du style de Mannheim et de celui de Paris, et que c'est d'elles que Mozart voulait parler dans sa lettre. Au reste, nous donnerons bientôt une série de preuves positives qui achèveront de lever tous les doutes sur ce point.

1) Voici un petit exemple bien significatif de cette conception mélodique du menuet chez Mozart : celui-ci, en 1770, a pris pour sujet de l'Andante d'une Symphonie (K. 95) exactement la même idée qui lui avait servi, à Paris, en 1764, pour le menuet de sa quatrième Sonate (en sol K. 9), précisément celle de toutes où se révèle le plus à fond l'imitation de Schobert.

tard, a inscrit: *nel Aprile 1767*; sur les trois autres ou lit, de la main de Léopold Mozart: *in Junio* et *in Julio 1767*. Mais il se trouve, d'autre part, que le catalogue dressé par Léopold Mozart en décembre 1768, et énumérant même les moindres ébauches composées par Wolfgang depuis ses débuts jusqu'à cette date, ne contient aucune mention de ces quatre Concertos qui, cependant, sembleraient bien plus dignes d'y être cités que, par exemple, des «Sonneries de Trompettes» ou des «menuets à danser». Pour un motif mystérieux, Léopold Mozart, tandis qu'il prend soin de citer les plus insignifiants des premiers essais de son fils, passe sous silence quatre compositions d'un intérêt considérable, et dont certaines parties doivent avoir demandé à l'enfant un grand effort d'invention et de mise au point. Et ce n'est pas tout: pas une fois, dans toute la correspondance des deux Mozart, nous n'entendons parler de ces quatre concertos; pas une fois nous ne lisons même que l'enfant, ni à Vienne en 1768, ni plus tard en Italie, ait joué des concertos de sa composition. Nous possédons des programmes de concerts donnés par les Mozart à Vérone, à Mantoue, à Milan, à Naples: Mozart y fait exécuter des symphonies, y joue des sonates, y déchiffre des concertos de maîtres italiens: jamais il ne s'avise de faire entendre l'un des quatre grands concertos écrits par lui en 1767. Pourquoi? C'est là un problème des plus singuliers.

Peut-être, pourtant, sommes-nous en état d'en fournir la solution. Si Léopold Mozart n'admet point ces concertos parmi les compositions originales de son fils, et si ce dernier ne les joue point dans les concerts, comme des œuvres de lui, peut-être cela tient-il, simplement, à ce que les susdits concertos ne sont pas des œuvres originales, mais bien des adaptations ou transcriptions du même genre que l'arrangement en concertos de trois Sonates de clavecin de Chrétien Bach (K. 107), arrangement qui doit avoir été fait dès 1766, au lendemain de la publication de l'op. 5 de Bach, d'où sont extraites les sonates susdites. Car le fait est que, aussi bien par leurs idées que par les détails de leur réalisation, quelques-uns des morceaux de ces quatre concertos diffèrent singulièrement des compositions authentiques de Mozart en 1767; et la manière dont les sujets musicaux y sont distribués et traités, notamment, change volontiers d'un morceau à l'autre, ce qui ne n'accorde guère avec les habitudes du jeune Mozart, toujours prêt à s'empêcher d'un certain type de composition, et à l'employer exclusivement dans toutes ses œuvres, jusqu'au jour, plus ou moins prochain, où la rencontre d'un autre modèle lui fait abandonner ce type, naguère favori. C'est ainsi que, dans ses Sonates de Londres et de la Haye, dans ses Symphonies et Ouvertures des années qui précèdent son voyage à Vienne en 1768, Mozart, presque invariablement, emprunte à Chrétien Bach et aux Italiens le procédé consistant à diviser ses morceaux en deux parties, au lieu des trois parties d'Emmanuel Bach et de l'école allemande: tout de suite après les barres de reprise, il reprend son premier sujet à la dominante, et nous ne voyons reparaître dans le ton principal que le second sujet de la première partie. Or, dans les concertos en question, la division en deux parties alterne avec celle en trois parties: et tantôt le morceau est conçu comme un vrai morceau de sonate, avec développement et rentrée du premier sujet, tantôt il est traité librement, avec une seconde partie où nous ne retrouvons presque plus aucune des idées de la première. Mais, en tout cas, nous avons la preuve positive que ces concertos ne sont pas, *tout entiers*, de l'invention de Mozart.

Parmi tous les morceaux qui les constituent, en effet, aucun n'est à la fois aussi original d'inspiration et pénétré d'une émotion aussi pathétique que l'Andante en *fa* du deuxième Concerto (K. 39), et l'on peut même ajouter que, de tous les morceaux de ces concertos, celui-là se rapproche le plus d'un certain type expressif qui va nous apparaître, plus tard, dans les grandes œuvres de Mozart, — en particulier, pour nous borner à ce seul exemple, dans le célèbre andante du Concerto en *ut majeur* de 1785 (K. 467). Or, cet Andante de 1767 n'est pas de Mozart: le jeune garçon n'a fait qu'y transcrire en concerto le premier morceau, *andante poco allegro*, de la deuxième sonate pour clavecin et violon obligé de l'op. 17 de Schobert. Non pas que Mozart ait, ici, copié textuellement le morceau de Schobert, comme il avait fait pour les sonates de Chrétien Bach: déjà il s'est permis d'en modifier le début, avec un génie merveilleux, de façon à produire aussitôt une expression qui, chez Schobert, n'intervient que vers le milieu de l'Andante. Mais ce n'est là qu'une transposition; et l'ensemble du morceau n'en appartient pas moins *complètement* à Schobert. Même ton, même suite des idées, même accompagnement continu en triolets, mêmes modulations chromatiques: l'enfant n'a fait que repenser à sa manière la pensée du maître parisien<sup>1</sup>).

Voilà donc, une fois de plus, un morceau à éliminer du catalogue de l'œuvre de Mozart<sup>2</sup>! Et bien que nos recherches ne nous aient point permis, jusqu'ici, de découvrir des modèles ayant pu servir pour d'autres morceaux des premiers Concertos, nous n'en sommes pas moins portés à croire que la plupart de ces morceaux sont également de simples *adaptations*, entreprises par l'enfant en manière d'exercice, et que c'est pour ce motif que Léopold Mozart, dans son Catalogue de 1768, s'est abstenu de citer des œuvres qu'il ne regardait point comme étant des compositions originales de son fils. En réalité, le premier Concerto de clavecin original de Mozart est celui que le jeune homme a composé à son retour de Vienne en 1773 (K. 175); et si celui-là est tout pénétré des souvenirs allemands que Mozart a rapportés de son voyage, avec une trace manifeste de l'influence de Joseph Haydn en particulier, bien souvent encore, dans la suite, les grands Concertos de Salzbourg et surtout de Vienne attesteront l'importance de l'obligation du maître allemand à l'égard de ce Schobert dont il s'est amusé, dans son enfance, à adapter en concerto un morceau de sonate.

Paris.

T. de Wyzewa et G. de St. Foix.

1) Es wird sicher allgemeinem Interesse begegnen, daß unsere Verleger, die Herren Breitkopf & Härtel, auf unsere Anregung hin die beiden Stücke, Schobert's Sonaten- und Mozart's Konzertsatz durch eine Stichaussgabe allgemein zugänglich gemacht haben, wodurch jeder einen Einblick in die Methode von Mozart's Lernverfahren und in sein Verhältnis zu Schobert gewinnen kann. Die »Beilage« ist durch die Herren Breitkopf & Härtel zu beziehen und kostet 1 M. D. R.

2. Nous permettra-t-on de rappeler, à ce propos, que, dans des communications précédentes, — et dont ce *Bulletin* a bien voulu rendre compte, — nous avons établi déjà la nécessité d'éliminer, du catalogue de l'œuvre de Mozart, les morceaux que voici: 1° la Symphonie en mi bémol K. 18, que Mozart a simplement copiée, à Londres, sur la partition d'une symphonie d'Abel (publiée plus tard par celui-ci dans son recueil op. VII); 2° le fragment de fugato en *ré* pour orchestre, K. 291, qui forme le finale d'une symphonie de Michel Haydn; et 3° toute la Symphonie en *sol* K. 444, à l'exception du prélude *Adagio maestoso*, — laquelle Symphonie est également l'œuvre de Michel Haydn, et aura été, peut-être, donnée par ce maître à Mozart en échange des deux duos de Violon et Alto (K. 423 et 424), dont on sait que Mozart les a composés pour Michel Haydn en 1783?



## The Sheffield Festival.

A performance of Mendelssohn's "Elijah" in 1895, under the direction of Henry Coward, first called attention to the existence in Sheffield of a superb body of singers trained by a gifted and indefatigable choir-master. The following year the first festival was organized, and brought to a successful issue under the conductorship of the late August Manns. Since then five triennial festivals have been held, and it may be said without exaggeration that the artistic development of this fine chorus has steadily progressed, until, in the Festival of 1908, it culminated in a series of performances, which for finish of detail, vitality, dramatic expression and general choral intelligence, have hardly been surpassed in this country.

One of the most notable features of the Festival was undoubtedly the judicious and unfettered choice of music that was entirely worthy of the labour and long study bestowed upon it. It is true that there was no novelty on a large scale, but neither was there any sense of jarring to our artistic sensibility such as too often occurs when the performance of a wholly beautiful masterpiece is followed by some dry, flabby, or perfunctory piece of work which a mistaken policy has seen fit to "commission for the occasion". In a scheme which included such daily *pièces de résistance* as the "Elijah", César Franck's "Beatitudes", Verdi's "Requiem" and Bach's "St. Matthew Passion", there could be no complaint of monotony of style or period; while more modern composers were represented by such sharply contrasting personalities as Debussy and Walford Davies, Rimsky-Korsakov and Frederick Delius. Of the performances of "Elijah" and César Franck's "Beatitudes" I cannot speak, for having been unable to attend the first two days of the Festival I could only reflect in this notice general impressions derived from others more fortunate than myself.

Wednesday October 7th brought native music into prominence. Walford Davies's setting of the mystery-play "Everyman", composed for the Leeds Festival of 1904, filled the first half of the programme. The serious beauty and sincerity of this work evidently commended it to the Sheffield chorus, who sang it throughout with perfect balance and quality of tone. The result was most impressive and left us with the conviction that this is undoubtedly one of the noblest of modern works of its class. It has its roots in the soil of Bach, and it seems strange that it has not yet found a hearing in Germany, where its touching mysticism and solid workmanship could hardly fail to win recognition. The Cantata was preceded by an excellent performance of an Overture by one of our youngest English composers, York Bowen. His work shows considerable warmth of emotion and imagination, and that mastery of technique which seems to be bestowed upon all the young generation in their cradles.

Great interest was awakened by the first performance in this country of Delius's "Sea-drift", for baritone solo, chorus and orchestra. This is a setting of an irritatingly formless, but suggestive, poem from Walt Whitman's "Leaves of Grass". Like Debussy, the composer of "Sea-drift" has a wonderful power of creating an "atmosphere", and in this work he gives us a series of fascinating pictorial effects. The lonesome moonlit shore, the "slapping waves" and "husky nois'd" sea, the recurrent surge and drag of the breakers are finely depicted in the orchestration. But there is some-



thing deeper than clever, or even exquisite tone-painting in "Sea-drift"; Delius has caught and conveyed in poignant musical utterance the underlying sense of tragedy which the poem suggests. The passionate grieving of the bird whose mate has been killed voices, it need hardly be said, the tragedy of all bereaved and unmated beings. Frederic Austin sang the solo part with complete sympathy. "Sea-drift" is a work which makes at once a strong and a subtle appeal. If it left us with the impression that the orchestra and the soloist would have sufficed alone to express all that the composer puts into the work, it may be that a second hearing will convince us that Delius was rightly inspired when he laid out the work for the co-operation of a chorus. At present however we do not feel that Whitman's words cry aloud for choral treatment. The singing of the choir was admirable, but the effects were, unavoidably, too massive for the work, and probably we should be converted to the choral portions if we heard them sang by about half the number of voices.

The concert on Thursday morning October 8th opened with the first performance in England of Debussy's early cantata "L'Enfant Prodigue", which had been entirely rescored by the composer for the occasion. This was the only work in the whole scheme of the Festival to which exception might be taken; partly on the grounds of its not being a choral work, and still more because we do not stand far enough away from Debussy to feel interested in his immature efforts. "L'Enfant Prodigue" with which the composer of "Pelléas et Mélisande" won the "Grand Prix" in 1884 belongs to the period in which he was studying diligently, and with laudable docility, in the most conventional of musical institutions. Judging from the list of honours which Debussy carried off between 1874 and 1884 he must have stood in imminent danger of becoming "the good boy" of the Paris Conservatoire. In spite of a few rare indications of the freedom and originality to which the composer has since attained, a good deal of this academic atmosphere clings to "L'Enfant Prodigue". French music, like French literature, rarely succeeds in being simple without being tiresome. The text which is a Gallicized and artificial version of the good old Bible story, recalls certain little booklets in wonderful embossed boards — *La Bibliothèque des Enfants Sages* — with which a conscientious governess enlivened the Sunday afternoons of my youth. In this decorous libretto there is not so much as an allusion to the swine and the husks they did eat. Agnes Nicholls, Frederic Austin and Felix Senius did all they could to infuse some vitality into the genteel emotionality of the work. But it was not convincing.

From Debussy's mild emotionalism to the frankly operatic and highly coloured music of "Verdi's Requiem" was something of a shock, but not altogether an unwelcome one. It demanded a complete change of style on the part of the chorus and was a severe test of their powers of adapting themselves to extreme varieties of musical idiom. They rose to the occasion with immense ardour, the great climaxes showing all the requisite fulness of tone and warmth of emotion. By way of a rest after the expenditure of so much much energy upon exacting and difficult works, a Choral Suite from Rimsky-Korsakov's humorous national opera "Christmas Eve" was included in Thursday's programme. The music is light and tuneful, and the scoring of the orchestral interludes effective, as might be expected from the

composer of the "Capriccio Espagnol". The simplicity and freshness of the music will probably commend it to smaller choirs where the standard must necessarily be less severe than at Sheffield. The concert ended with a selection from the "Meistersinger".

The crown of the Festival was of course the performance of Bach's "St. Matthew Passion", which took place on Friday morning. It had long been an open secret to the musical world that Henry J. Wood had for some years past been preparing for a performance of this masterpiece which should bring it home more completely to the present generation. In order to do this, and make the work more adaptable to a festival performance on a colossal scale, he made certain changes in the instrumentation which are of course open to criticism, but with which most modern musicians will have no fault to find. His innovations may be briefly summed up. In the first place Wood had written a new organ part for the accompaniment of the recitatives in the place of the pianoforte or harpsichord which is generally employed. Thus we were spared the grotesque tonal effect of those instruments following immediately upon some full climax of voices and orchestra. In order to preserve something like a correct balance between so large a chorus and Bach's original orchestration the wood-wind had been greatly strengthened, eight flutes, eight oboes and eight bassoons being employed, besides two *oboi d'amore* and two *oboi da caccia*. The soloists, with the exception of those taking the parts of Christ and the Evangelist, were placed behind the orchestra, as adhering more closely to traditional custom, for Bach's *concertists* sat with the chorus and only came forward when it was their turn to sing. The third chorus (soprano ripieno) in the opening number was sung by a choir of fifty boys. The chorale "O gentle shepherd" was rendered by a quartet of solo voices. Wood personally addressed the audience, begging that there might be no applause during, or after, the performance. Finally it should be mentioned that a new vocal score was used on this occasion, published by Breitkopf and Härtel, the text of which had been carefully prepared by Claude Aveling.

The leading quality of the performance was its reverent realism. The Sheffield singers, under Henry J. Wood's teaching, seem to have grasped the fact that Bach meant every page of his music to make a vital and dramatic appeal to his hearers. His dignity was not forgotten; neither were his expansiveness and vehemence left out of sight. So intensively did the music penetrate and possess us, that two hours spent over the performance of the mighty work seemed to pass like minutes. Some of the choruses, such as the one that voices the anxious questioning of the disciples "Lord is it I?", and the expression of fanatical hatred when the Jews cry out for the release of Barabbas, thrilled us as no choral music has ever done before. Unfortunately in a notice which covers so many concerts it is impossible to go into the many carefully considered and admirably executed details which made this performance inexpressibly impressive and moving as a whole. But admirable as was the work of the choir, such ideal results could not have been achieved but for the finish and beauty of the orchestral accompaniments. The obbligati for violin and viola da gamba, the wonderful tone of the wood-wind, will long remain in our memory. If, as some critics will no doubt contend, we have communicated with the spirit of Bach through the medium of Wood's predominating personality, at least we *have* come into

close and intimate touch with that ardent and austere soul. It is the final and lasting impression which really counts, and long after certain inevitable shortcomings and differences of opinion have been forgotten, the memory of this performance will remain with us as one of the greatest experiences in our musical and spiritual life. It was as though the dust of a century and a half which apathy and mistaken reverence have allowed to settle upon Bach's monumental works in this country had been cleared away and the genius of the man — his humanity and tenderness, his gigantic strength and passionate religious appeal to his fellowmen — had been revealed like a living force.

London.

Rosa Newmarch.

## Das vierte deutsche Bachfest in Chemnitz.

(3.—5. Oktober.)

Über das vierte deutsche Bachfest seien an dieser Stelle nur einige Bemerkungen mehr allgemeiner Art gemacht, da ein ausführlicher Bericht in dem Bachjahrbuch erscheinen soll.

Zum erstenmal ist ein von der Neuen Bachgesellschaft veranstaltetes Bachfest in einer Provinzstadt abgehalten worden, die dabei den Hauptanteil an der künstlerischen Durchführung hatte. Das dritte Bachfest fand zwar in Eisenach statt, doch waren hier die maßgebenden Faktoren aus den Musikzentren Berlin und Leipzig bezogen. Zum erstenmal hatte sich auch, wie der Vorsitzende der Gesellschaft, D. Georg Rietschel ausführte, eine Stadt zur Abhaltung des Festes angetragen, während man sonst seine Not hatte, eine solche zu finden. Und dies scheint nun auch so fortzugehen, denn jetzt schon hat sich eine Stadt (Duisburg) gemeldet, die das Risiko eines Bachfestes übernehmen will. Es sind dies also neue Verhältnisse. Denn bis dahin hatten an Bachfesten solche Musiker die künstlerische Verantwortung getragen, die in Sachen der Bachpflege allgemeiner bekannt waren. Sich über diese neuen Verhältnisse klar zu werden, wird wohl zum ersten gehören müssen, was die Kritik zu tun hat; unsere, der Bachgesellschaft innerlich so nahe stehende Gesellschaft hat hieran auch ein ganz besonderes Interesse.

Von den vier Konzerten (zwei Kirchen- und zwei Saalkonzerten) standen drei unter der Leitung von drei verschiedenen Chemnitzer Musikern, das andere, ein Kammermusikconcert, unter der des unseren Mitgliedern wohlbekannten Dresdener Pianisten und Historikers Richard Buchmayer. Das erste Kirchenkonzert mit Aufführung der *Hmoll*-Messe leitete der Kantor der Lukaskirche, Georg Stolz, der in dem unter dem städtischen Musikdirektor Max Pohle stehenden Orchesterkonzert mit seinem Chor auch die Motette *Singet dem Herrn* auführte, im Kantatenkonzerte stand der Kirchenmusikdirektor Franz Mayerhoff am Dirigentenpult. Ohne Umschweife sei gesagt, daß von diesen drei Dirigenten nur der letztgenannte in Frage kommen kann, um einer Gesellschaft, die den Namen Bach's trägt, Werke von Bach vorzuführen. Es sei gern anerkannt, daß Kantor Stolz seinen in den Oberstimmen hauptsächlich aus Knaben und Mädchen bestehenden Chor äußerlich technisch bewundernswert geschult hat, so daß für die schnellen Chöre die feurigsten Tempi gewählt werden konnten, ohne daß irgendwelche Unklarheit

entstand. Aber für Schönheit des Tones besitzt dieser Chorleiter nicht das geringste Gefühl (der Chor klingt wie eine scharfe Orgel mit Benutzung der schärfsten Register), und Bach steht Herr Stolz ganz unpersönlich gegenüber. Ich verweise auf den Bericht im Bachjahrbuch, wo Beispiele gegeben werden sollen, in welcher Weise die tiefsten Sätze der Messe durch ganz unmöglich schnelle Tempi ruiniert wurden. Noch weniger Beziehungen zu Bach besitzt Herr Prof. Pohle, der Bach und überhaupt ältere Musik (es kam auch eine *Sonate à 4 v.* von Fasch zum Vortrag) darauf betrachtet, aus ihnen bei möglichst rascher Erledigung recht viel klingendes Geräusch herauszuschlagen. Unverständnis ist aber bei diesem in moderner Musik geschulten Dirigenten nicht der einzige Grund, sondern auch Mißachtung Bach'scher Musik überhaupt. Man brauchte nur die Proben mitzumachen, um davon die direktesten Beweise zu erhalten. Es gibt viele Musiker in Deutschland, die in Bach'schen Werken nur so etwas wie Quark sehen; von dem Barbarentum bei ausübenden Musikern kann man sich oft keine allzu tiefe Vorstellung machen. Man darf übrigens nur d'Albert's in seiner Ausgabe des wohltemperierten Klaviers (s. Ztsch. VIII. S. 154) gefälltes Urteil über den in seinem Gefühlsleben unvollkommenen Bach in die Sprache ungebildeter Orchestermusiker übersetzen, um zu Ausdrücken zu gelangen, von denen der eben gebrauchte noch milde ist. Eigentümlich bei diesem Konzert war einzig, daß Prof. Halir gegen die Art und Weise der Orchesterbegleitung bei Vortrag des *Amoll*-Konzertes nicht protestierte; das ganze Chemnitzer Orchester wirkte mit, den Flügel hatte man vorher weggeschafft. Man denke sich nun die Baßmelodie des zweiten Satzes von etwa fünf Kontrabässen und ebenso vielen Violoncellis in ganz starrem *Forte* gespielt, und man hat einen schwachen Begriff von dem Orchesterkonzert des Chemnitzer Bachfestes. Hingegen hatte sich Prof. Schumann für den Vortrag des *Edur*-Klavierkonzertes ein kleines Orchester zusammengestellt, das nach den Prinzipien organisiert war, wie sie von M. Seiffert in so vortrefflicher Weise am *Edur*-Violinkonzert gezeigt worden sind; es lag zu einem guten Teil am Spieler, wenn aus dem zierlichen Konzert etwas ganz anderes gemacht war. So durchgängig schnelle Tempi wie in Chemnitz habe ich überhaupt noch nie bei Bach erlebt; es war, als ob man mit Absicht zum Bewußtsein rufen wollte, daß man sich in einer Fabrikstadt befinde, wo Maschinen den höchsten Rekord in Schnelligkeit zu bestehen haben.

Diese beiden Konzerte waren eines Bachfestes unwürdig; geleistet wurde im Sinne der Kunstwerke sozusagen nichts. Ein ganz anderer Geist herrschte in dem Kammermusik- und Kirchenkonzert. Was Prof. Buchmayer als Pianist, als Entdecker unbekannter Werke, als Bearbeiter sowie als Begleiter am Flügel leistet, dafür ist ihm gerade auch die Musikwissenschaft zu allerwärmstem Danke verpflichtet. Das Experiment, die *Gdur* Klavier-Violinsonate in einer der Urgestalt ähnlichen Form aufzuführen, gelang sehr gut. Das Werk dürfte sich warme Sympathien erworben haben, so daß eine Ausgabe (etwa durch die Neue Bachgesellschaft) sehr verdienstlich wäre. Wäre die Hochzeitskantate (die überaus schwierige Sopranpartie glänzend gesungen von Frau Buff-Hedinger) im Orchesterteil durchgearbeitet gewesen, so hätte dieses Konzert wohl allen Ansprüchen entsprochen, die man an Konzerte der Bachgesellschaft zu stellen berechtigt ist. Das Konzert, das außer Klavierstücken noch die Solosuite in *Edur* für Violoncello (gespielt von Prof. J. Klengel), sowie das Tripelkonzert *Ddur* (5. brandenburgisches Konzert) enthielt, war

indessen etwas zu lang. Noch einheitlicher war die Wirkung des Kantatenkonzertes, das ein mannigfaltiges, aber sehr schön aufgebautes Programm brachte. Herr Mayerhoff, ein ebenso feinsinniger Musiker wie ganz vorzüglicher Chordirigent, führte mit seinem Chore vor allem die beiden Motetten von Oheimen Bach's: »Herr, ich warte auf dein Heil« (Joh. Michael) und »Unseres Herzens Freude« (Joh. Christoph) so mustergültig auf, daß es zum Besten gehört, was ich seit längerer Zeit auf dem Gebiete des *a capella*-Vortrages gehört habe. Über den Vortrag der beiden Bach'schen Kantaten: »Ich bin ein guter Hirt« und »Du Hirte Israel höre« sollen im Bachjahrbuch einige kritischen Bemerkungen gemacht werden; schon hier sei indessen daran erinnert, daß die in meinen Augen teilweise ganz mißverständliche Ausgabe der ersten Kantate durch die Neue Bachgesellschaft hieran Schuld tragen mag. Ein prächtiges Werk ist die Böhm'sche Kantate: »Mein Freund ist mein«, das wirklich verdienen würde, sobald als möglich herausgegeben zu werden. Über all' die Werke handelt ausführlich die vom Unterzeichneten herausgegebene Festschrift, auf die ich dieses Mal deshalb verweisen kann, weil sie auch Beiträge von anderen enthält; besonders dürften Musikhistoriker die auf Quellenforschungen beruhenden »Nachrichten über das Leben Georg Böhm's« von R. Buchmayer interessieren.

Zieht man das Fazit aus dem Chemnitzer Bachfest, so bleiben einzig die beiden Konzerte unter Buchmayer und Mayerhoff als positives Ergebnis. Der erstere hat mit dem Chemnitzer Musikleben nichts zu tun, der zweite erscheint mit seinem echten Verständnis für alte Musik als ein besonders glücklicher Zufall. Ich denke, die Neue Bachgesellschaft wird aus dem Chemnitzer Fest diejenigen Lehren ziehen, die aus ihm gezogen werden konnten. Gebührend hervorgehoben sei indessen noch, daß die städtischen Behörden dem Feste sowie der Gesellschaft ihr wärmstes Interesse geschenkt haben, was sich unter anderem auch darin äußerte, daß das sehr gute städtische Orchester in uneigennützigster Weise zur Verfügung gestellt war.

Die Mitgliederversammlung verlief recht anregend. Auf der Tagesordnung stand der Vortrag R. Buchmayer's: »Cembalo oder Pianoforte?«, worin der Referent sich bei Solospiel für das zweite Instrument entschied auf Grund historischer Belege, daß zu Bach's Zeit als Hausinstrument in erster Linie das Klavichord in Betracht gekommen sei. Ferner sprach Max Schneider über: »Bearbeitungen Bach'scher Kantaten«; als positivstes, wertvolles Ergebnis der Ausführungen hat wohl zu gelten, daß der Aussetzung des *Basso continuo* ein weiterer Spielraum gegeben werden könne als ihn die historische Schule bis dahin respektiert wissen wollte. Ein etwas unnötiger Vortrag des ausgezeichneten, auch am Feste tätigen Bachsängers George Walter über »Die vier Söhne Bach's« beschloß den von zahlreichen Diskussionen unterbrochenen offiziellen Teil der Tagesordnung.

Leipzig.

Alfred Heuß.

## New works in England (IV).

For *Edward Elgar's* young-old "Wand of Youth" suite, see IX, 315, June 1908. Now a second ditto. As compared with the first, in this more 1908 and less 1868; this more highly-wrought, but with an attribute of bathos which has less naiveté in it. Gifted musical children have pretty fancies, but the process of incorporating such into the art of mature age,



fly-in-amber work, is an intractable, almost impossible task. Elgar was less likely to succeed herein, because even with today's material his style is unequal. The two best numbers are "Little Bells" and "Wild Bears", the latter having a strong family-likeness to Grieg's "Peer Gynt". Elgar (b. 1857) could not write ineffective music, but otherwise these suites will not increase his reputation. Great things are expected of his forthcoming symphony (his first).

Three years ago one or two newspapers here began claiming *Frederick Delius* (b. 1863) as a "Yorkshireman", and then all others followed. An Englishman debarred a hearing in his own country, so getting it abroad; and so forth. Which absurd, and having no bearing on the facts. Though no one calls a cat a horse because littered in a manger, for men the error is persistent of attaching every importance to birth-place and none to race. Yet in music at least, race is the all-paramount factor. A Niecks might well write a large book on "Race in music". As a matter of fact, nothing could be less like a broad-fisted John Browdie than Delius, who is a German born in England; and, however much we might wish it otherwise, his music cannot be claimed as having the very slightest connection, either in genesis or essence, with this country. Nor did he ask a hearing in this country till 2 or 3 years ago, since when he has had a concerto, 4 orchestral works, and one vocal work done in London and provinces. — Delius was born in the great wool and worsted town of Bradford, West Riding of Yorkshire, of German parents. At age 20, having private means, he went out to an orange-plantation in the world's most fecund peninsula, Florida; and there in a tropical semi-solitude gave himself up to self-taught musical studies. From age 23 to 25 a student at Leipzig Conservatoire. Then to Paris and neighbourhood, where since leading a private life (he has married the painter Jelka Rosen), and composing. Delius is in fact a teutonized Debussy, who has been writing music for some 15 years, and has obtained increasing command over his own peculiar art. That art is fairly described by his latest official apologist (J. A. Rodgers, Sheffield Festival, regarding "Sea-drift" cantata): — "There is no formal structure in the work. The composer dispenses with representative themes; nothing is developed; only in one or two instances does a motive or harmonic phrase recur; in fact, the work is without organized plan. It is an impression in music of the pictures and emotions conjured up by the text. Yet, if devoid of formal design, it is far from being incoherent. The changing words of the text are mirrored and intensified in the music. Though phrases and harmonic patterns arise and disappear without orderly design or sequence, like the changing hues and cloud-shadows on a summer sea, the entire work resolves itself into a composite whole, to linger in the memory as does the fixed impression of some exquisite Nature-scene — formless, yet enchanting". — Delius obtained his first noticeable hearing in 1897, eleven years ago, Haym of Elberfeld (a German Bradford) bringing out an orchestral work. Four years ago his works began to be further played in Rhine-land (Fritz Cassirer). His first great success was the cantata "Im Meerestreiben", Sea-drift, in 1906 at Essen (a German Sheffield). This year he penetrated to Munich (cf. IX, 355, July-August 1908) with the 2nd part of his Zarathustrian "Mass of Life", at the Allgemeiner deutscher Musikverein (Society for furthering German music). Now at Sheffield (7th Oct. 1908) "Sea-drift" again. The associ-



ation with manufacturing towns is curious, if accidental. — Delius uses no opus-numbers. His acknowledged works so far are: — Legend, v. and orch. (composition assigned to 1892); "Over the hills and far away", orch. fantasia (1893); P. f. concerto (1897); Norwegian suite (1897); Negro-opera "Koanga" (1897); "Lebenstanz" for orch. (1898); "Paris" for orch. (1899); opera "Romeo and Juliet" (1902); one-act tragic opera "Margot la rouge" (1902); "Appalachia" orch. var. (1903); "Sea-drift" cantata (1904); "Mass of Life" cantata (1905); Dowson's poems, orch. and voices; "Brigg Fair" orch. rhapsody. — Delius the "atmospherist" gives no heed to length, and "Appalachia", 14 variations lasting 50 minutes, with a scrap of a Sousa-like chorus at the end, was voted portentously dull, heavy in hand, and unbalanced, when played at Queen's Hall on 22nd Nov. 1907 (Fritz Cassirer). The present choral work was much more effective, and this and "Mass of Life" seem to show him at his best. His music is certainly a force to be reckoned with, and his harmonic luxuriance is something startling. The Philharmonic will play his new "In a summer garden" on 11th. December.

### Extraits de Bulletin français de la SIM.

La musique espagnole moderne par Henri Collet.

L'Espagne actuelle est une grande puissance musicale; et, aussi bien que l'Italie, elle paraît prétendre à reconquérir une gloire passée, trop oubliée aujourd'hui: l'école de Valence s'enorgueillit de M. M. Giner, Ubeda, et Ripolles; celle de Barcelone, de M. M. Pedrell, Millet, Pujol, Gibert, Nicolau, et Morera; l'école cosmopolite brille avec Albeñiz, Joaquin Turina et Falla. Enfin les interprètes, pianistes et organistes surtout, se montrent à la hauteur des œuvres.

La correspondance de R. Wagner avec Minna Wagner  
par H. Lichtenberger.

Les lettres de Wagner à sa première femme n'apportent pas de modifications essentielles à sa biographie, mais nous éclairent sur sa vie quotidienne et sur la perpétuelle mésintelligence qui régna dans ce ménage aussi mal assorti que possible; chacun des deux époux se crut toujours la victime de l'autre, et cette union d'un grand artiste et d'une trop paisible bourgeoise, ne fut qu'un long duel conjugal.

Le Concours de Rome par Ary Bréhat.

L'esthétique musicale scientifique par P. M. Masson.

Compte rendu du livre de Mr Charles Lalo: esquisse d'une esthétique musicale scientifique.

#### Bibliographie.

Signalons parmi ces compte-rendus, la critique du dernier livre de Mr Goldschmidt sur les Ornaments du Chant, faite par notre collègue J. Ecorcheville.

### Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1908/09.

Basel. Dr. Karl Nef: Erklärung ausgewählter Klaviersonaten, 1 St.: Konvers. über die Melodien des Gesangbuches der evang.-reformierten Kirche der deutschen Schweiz, 1 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte der Oper, 4 Std.; G. F. Händel, 1 Std.; Seminar, 2 Std. — Prof. Dr. Max Friedländer: Allgem. Musikgeschichte, 2 Std.; Schubert's Leben und Wirken, 1 Std.; musikw. Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Oskar Fleischer: Die Periode der klassischen Musiker in Deutschland, 2 Std.,

Musikgeschichte des 19. Jahrhds., 1 Std.; musikw. Übungen, 1½ Std. — Prof. Dr. Joh. Wolf: Musikgeschichte des 15. Jahrhds., 2 Std.; Grundzüge der evang. Kirchenmusik, 1 Std.; Seminar, 3 Std.

**Bern.** Heß-Rüetschi: Schumann u. Brahms, 2 Std.; Kirchenmusikal. Übung.

**Bonn.** Prof. Dr. Wolff: Mozart und seine Zeit, 2 Std.

**Breslau.** Hon.-Prof. Dr. E. Bohn: Über L. v. Beethoven's Klaviersonaten, 2 Std.

**Cöln.** (Handelshochschule.) Dr. G. Tischer: Geschichte der Programmmusik, 1 Std.

**Czernowitz.** Lektor Hřimaly: Musiklehre, die alten und modernen Meister, 2 Std.

**Darmstadt.** Prof. Dr. Wil. Nagel: Geschichte der Musik von Beethoven's Tod bis zur Gegenwart; Seb. Bach.

**Erlangen.** Universitätsmusikdirektor Öchsler: Geschichte des evang. Kirchenlieds, 1 Std.; liturgischer Gesang, 1 Std.

**Freiburg** (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Die Entwicklung der Notenschrift, 2 Std.; Seminar (Übertragung alter Notenschriften), 1 Std.; Harmonielehre mit geschichtlichen Exkursen, 3 Std.

**Freiburg** (i. Brsg.). Universitätsmusikdirektor Hoppe: Nur praktisch-musikalische Übungen.

**Gießen.** Universitätsmusikdirektor Trautmann: L. v. Beethoven und seine Werke, 1 Std.

**Greifswald.** Universitätsmusikdir. Zingel: Moderne Musikgeschichte, 1 Std.

**Halle a. S.** Dr. H. Abert: Geschichte der Orchestermusik (Sinfonie und Suite), 2 St.; Geschichte und Theorie der altgriechischen Musik, 1 Std.; musikwissenschaftl. Propädeutik (für wissenschaftl. Gesanglehrer), 2 Std.; Collegium musicum, alle 14 Tage 1½ Std.

**Heidelberg.** Prof. Dr. P. Wolfrum: Das evangel. Kirchenlied in musikalischer Beziehung, II., 1 Std.

**Kiel.** Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte des Orchesters u. der Orchestermusik bis Ende des 18. Jahrhds., 2 Std.; musikwiss. Übungen: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Orchestermusik, 1 Std.

**Königsberg.** Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte.

**Leipzig.** O. Prof. Dr. G. Rietschel: Geschichte des Kirchenliedes u. Kirchengesanges, 2 Std. — Prof. Dr. H. Riemann: Die Musik des 17. Jahrhds., 2 Std.; die vom Text abhängige Rhythmik d. antiken u. mittelalterlichen Monodien, 2 St.; Seminar, 2 Std.; Collegium musicum, 2 St. — Prof. Dr. A. Prüfer: Geschichte des Oratoriums von G. F. Händel (+ 14. April 1759) bis Franz Liszt, 3 Std.; Seminar, 1½ Std. — Dr. Arn. Schering: Geschichte der Instrumentalmusik, I. (Sinfonie, Suite, Konzert), 2 Std.; Instrumentenkunde, 1 Std.; Repetitorium der Musikgesch., 1¼ Std.

**Marburg.** Dr. L. Schiedermair: Geschichte der Oper (von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart), 2 Std.; Einführung in das Studium der Musikgeschichte, verbunden mit praktischen Übungen für Anfänger und wissenschaftl. Gesanglehrer, 1 Std.; Übungen (Hermeneutik und wissenschaftl. Arbeiten) für Fortgeschrittenere, 2 Std.

**München** Prof. Dr. A. Sandberger: Beethoven's Meisterzeit (mit einer Einleitung über B.'s Entwicklung und seine Vorgänger), 2 Std.; ausgewählte Kapitel aus der Oper und des musikal. Dramas, 2 Std.; Übungen für Vorgerücktere, 1 Std. — Prof. Dr. Kroyer: Lektüre ausgewählter Kapitel aus Wagner's Schriften, 2 Std.; Übungen: Stilkritik aus d. Bereich des klassischen a capella-Gesanges bzw. der poetisierenden Klaviermusik bis Schumann, 2 Std. — Prof. Dr. v. d. Pfordten: Beethoven, 4 Std.

**Münster** (i. W.). Domchordirektor Cortner: Geschichte der Kirchenmusik, I., 1 Std.; der Accentus (praktische Übungen), 1 Std.; Choralkunde (praktische Übungen), 1 Std.

**Prag.** Prof. Dr. H. Rietsch: Allgemeine Geschichte der Musik, I. Die Antike, 2 Std.; Franz Schubert, 1 Std.; Übungen, 1½ Std.

**Rostock.** Prof. Dr. A. Thierfelder: Altgriechische Musik, 1 Std., liturgische Übungen, 1 Std.

**Straßburg.** O. Prof. Dr. F. Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Dr. F. Ludwig: Geschichte der Instrumentalmusik i. 18. Jahrhdt., 2 Std.; Übungen, 1 Std.; Übung im Übertragen alter Notationen II., 1 Std. — Dr. F. X. Mathias: Das deutsche Kirchenlied im Mittelalter, 1 Std.; Erklären und Einüben ausgew. kirchl. Vokalkompositionen, 2 Std.

**Wien.** O. Prof. Dr. G. Adler: Haydn und Mozart, 1 Std.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 Std.; Übungen im musikh. Institut, 2 Std. — Prof. Dr. Dietz: Die hohe Instrumentalkunst u. die sinfon. Dichtung, 2 Std. — Dr. R. Wallaschek: Geschichte der Wiener Operntheater, 1 Std.

**Zürich.** Dr. E. Bernoulli: Geschichte der Kirchenmusik, 2 Std.; Musiker als Schriftsteller, 1 Std. — Prof. Dr. E. Radecke: Haydn, Mozart, Beethoven und ihre Zeit, 1 Std.

## Vorlesungen über Musik.

**Berlin.** An der Freien Hochschule: Dr. R. Hohenemser: Haydn, Mozart und Beethoven, 12 Std.; Willy Starck: Richard Wagner's Musikdramen. — An der Humboldt-Akademie: Dr. L. Hirschberg: Goethe und Beethoven, 4 Std.; Beethoven, I, 5 Doppelstd.; die Sinfonien Beethoven's, 4 Std.; der Ring des Nibelungen, 5 Doppelstd.; die Meisterwerke des jungen R. Wagner (Holländer bis Lohengrin), 5 Doppelstd.; Tristan und Parsifal, 5 Doppelstd.; die Matthäuspasion, 4 Std. — Am Lyceum des Westens: Dr. A. Weißmann: Beethoven — die Romantiker — Verdi — R. Wagner — Johannes Brahms — die Epigonen, 10 Std.

## Notizen.

**Cöln.** Dr. Ernst Praetorius, der bisherige Direktor des Musikhistorischen Museums von W. Heyer in Cöln ist von seinem Posten zurückgetreten, da es ihm nicht möglich war, eine Einigung über die ihm als wissenschaftlichen Leiter zustehenden Rechte mit dem Inhaber des Museums zu erzielen.

## Kritische Bücherschau

### und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

- |  |   |
|--|---|
| <p><b>Alaleona, Domenico.</b> Studi sulla storia dell' Oratorio musicale in Italia. 8<sup>o</sup>, XII und 452 S. (Mit vielen Notenbeilagen.) Turin, Frat. Bocca, 1908. Lir. 6,—.</p> <p><b>Batka, Richard.</b> Richard Strauß. In »Persönlichkeiten« 16. Gr. 8<sup>o</sup>, 30 S. Charlottenburg, Virgil-Verlag, 1908. M — ,30</p> <p><b>Beethoven's sämtliche Briefe.</b> Kritische Ausgabe mit Erläuterungen v. Dr. Alfr. Chr. Kalischer. 5. Bd. 8<sup>o</sup>, XIII und 362 S. Berlin, Schuster &amp; Löffler, 1908.</p> <p><b>Beyschlag, Adolf.</b> Die Ornamentik der Musik. Supplementband. Urtext klassischer Musikwerke. Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin. Lex. 8<sup>o</sup> VII, 285 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908. M 18,—.</p> <p><b>Bohn, Emil,</b> Die Nationalhymnen d. euro-</p> | <p>päischen Völker. 8<sup>o</sup>, 75 S. Breslau, M. &amp; H. Marcus. M 2,40.</p> <p><b>Brahms, Johs.,</b> Briefwechsel m. Joseph Joachim. Hrsg. v. Andr. Moser. Berlin, Verlag der deutschen Brahmsgesellschaft. M 9,—.</p> <p><b>Brahms Kalender</b> auf das Jahr 1909. Hrsg. von der »Musik«. Gr. 8<sup>o</sup>, 89 S. Berlin, Schuster &amp; Löffler. M 1,—.</p> <p><b>Bülow, H. v.</b> Briefe u. Schriften. VIII. Hrsgb. v. Marie v. Bülow. 8<sup>o</sup>, XXI u. 492 S. Leipzig, Breitkopf &amp; Härtel, 1908. M 6,—.</p> <p><b>Chamberlain, H. S.,</b> Richard Wagner an Ferdinand Präger. 2., neu durchgesehene Auflage. 8<sup>o</sup>, 188 S. Berlin, Schuster &amp; Löffler, 1908.</p> <p>Trotzdem Ch. versichert, Präger's »Wagner, wie ich ihn kannte« sei noch</p> |
|--|---|

nicht vergessen, halte ich die Wiederauflegung seiner Kritik, die Präger als Fälscher und Schwindler entlarvt, kaum für nötig. Wer heute auf den Menschen Wagner einen Stein zu werfen vermag, nachdem die herrlichen Briefsammlungen ediert sind, dem ist nicht zu helfen. Diese Leute mögen dem Bedürfnis, Wagner ihrer eigenen Person ganz nahe zu wissen, in Stille fröhnen. Wächter gibts in dieser Beziehung heute nicht nur mehr unter den engeren Wagnerianern. Daß selbst im Riemann'schen Lexikon Präger'sche Angaben enthalten seien, ist doch natürlich ein Versehen; denn gegen irgendwelche Verunglimpfung Wagner's spricht doch die ganze Haltung des Artikels. So kann auch dieses von Ch. gegebene Beispiel für die Notwendigkeit einer Neuauflage kaum als stichhaltig gelten.

**Capellen, Georg**, Fortschritt. Harmonie- u. Melodielehre. Mit vielen Notenbeispielen. Gr. 8<sup>o</sup>, VIII, 189 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1908. *M* 4,—.

**Diehl, Wilhelm**, Die Orgeln, Organistenstellen und Organistenbesoldungen i. den alten Obergrafschaftsgemeinden d. Großherzogtums Hessen. Darmstadt, Johs. Waitz. 1908.

In Hessen drängt die Organistenfrage hin auf neue wichtige Entscheidungen. Um beizutragen zu einer klaren und gerechten Beurteilung der Sachlage, zeigt der Verf., wie der heutige Zustand ganz das Produkt einer langen geschichtlichen Entwicklung ist. Das Organistenamt ist bis zum Ende des dreißigjährigen Krieges selbständig; zu seinem großen Schaden tritt nach und nach eine Verquickung mit dem Schulamte ein.

Naturgemäß mußte der Verfasser, dem viel Material durch die Hände gegangen ist, das Verhältnis von Kirchen- und Schuldienst zueinander und die wirtschaftliche Seite des Organistenamtes in den Mittelpunkt seiner Betrachtung stellen, doch hätte eine vollständige Ausnützung des Aktenmaterials sicher noch manches beitragen können zur Lösung wichtiger Fragen musikgeschichtlicher Art. So ist das Verhältnis der Orgel zum Gemeindegesang und zur Kunstmusik nur zufällig hie und da gestreift worden. Es ist nur zu begrüßen, wenn auch andere politische oder landschaftliche Gebiete Deutschlands in ähnlicher Weise und unter Berücksichtigung obiger Ausführungen bearbeitet werden.

Arno Werner.

**Faldix, Guido**, Die ästhetische Wirkung der Intervalle. Gr. 8<sup>o</sup>, 16 S. Rostock, G. B. Leopold, 1908. *M* —,50.

**Fest- u. Programmbuch zum 4. dtshn. Bachfest in Chemnitz, 3—5. X. 1908.** Hrsg. v. der neuen Bach-Gesellschaft. 8<sup>o</sup>, 166 S. mit 1 Taf. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1908. *M* 1,—.

**Fischer, A.**, Das deutsche ev. Kirchenlied d. 17. Jahrh. Hrsg. v. W. Tümpel. 23. u. 24. Heft. Gütersloh, Bertelsmann. Je *M* 2,—.

**Francesco lo »Cicero Romano«.** »La riforma« Palermo, 1907.

Eine Wiederholung des von uns in dieser Zeitschrift (Januarheft 1907) länger besprochenen temperierten Notensystems, mit der Abänderung, daß der Erfinder, um Nebenlinien zu entgehen, alle Noten mit der Nummerangabe der Oktave, zu der sie gehören, auf dasselbe »System« (Linienstab) setzen will. Mehr wie zwei Noten kann man ja nicht auf einmal auf demselben Takteil anbringen. Polyphone Schreibweise ist also undenkbar auf einem Linienstab. Wir haben schon Schwierigkeiten genug, fünfstimmig auf unseren zwei Stäben zu schreiben; man denke sich vier Stimmen auf einem! Der Erfinder versucht nicht einmal zu zeigen, wie er sich in solchem Falle verhalten würde! Und diese sonderbare Idee ist sowohl diplomiert, wie auch mit Goldmedaille auf Sizilien belohnt worden!

Es ist eine Ausnahme, daß eine so schlechte Idee zu der so sehr notwendigen Reform der Notenschrift uns zur Beurteilung vorgelegt worden ist.

Thorald Jerichau.

**Gaßmann, A. L.**, Natur-Jodel des Josef Felder aus Entlebuch (Kt. Luzern). Kl. 8<sup>o</sup>, 110 S. Zürich, Buchdruckerei Juchli und Behr, 1908. *M* 1,70.

**Glasenapp, Carl Fr.** Das Leben Richard Wagner's, in 6 Büchern dargestellt. 4. durchges. und ergänzte Ausgabe. 4. Bd. 1864—1872. Gr. 8<sup>o</sup>, XV, 463 S. mit 1 Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. *M* 7,50.

**Göhler, Georg**, Über musikalische Kultur. Vortrag. Mit einem Nachw. 8<sup>o</sup>, 48 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. *M* —,75.

In scharfen Worten abgefaßte Anklagen über das Fehlen echter Musikkultur in unserer Zeit. Der Vortrag fußt sichtlich auf den Kretzschmar'schen »Zeitfragen« — was übrigens hätte bemerkt werden dürfen — ist aber nicht aufbauend, sondern eben anklagend. Der oft unnötig schneidende Ton gibt der Schrift ihren Charakter. An und für sich verdienstlich, dürfte der Bogen öfters zu straff gespannt

sein. Das Nachwort betrifft Streitigkeiten mit der Karlsruher Presse.

**Grunsky, Karl.** Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrh. I. 2. umgearb. Auff. In Sammlung Götschen. Kl. 8°, 128 S. Leipzig, G. J. Götschen 1908. *M* —, 80.

**Max Hesse's, Deutscher Musikerkalender 1909.** 24. Jahrgang. 12° Leipzig, Max Hesse (1908).

Der Kalender ist wie früher eingeteilt und enthält an neuen Beiträgen außer dem Konzertbericht aus Deutschland 1907—1908 einen Aufsatz von H. Riemann: Die Erschließung des Melodienschatzes der Troubadours und Trouvères, worin angelegentlich auf das neue Werk Beck's hingewiesen und die Subskription zu den eventuell erscheinenden *Monumenta Cantilenarum Lyricarum Franciae Melii Aevi* weiteren Musikerkreisen empfohlen wird.

**Hoffmann, Bernh., Kunst u. Vogelgesang** in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkte beleuchtet. 8°, IX, 230 S. Leipzig, Quelle & Meyer, 1908. *M* 8,80.

**Iring, Widogast.** Die reine Stimmung in der Musik. Neu u. vereinfacht dargestellt. Gr. 8°, VIII u. 82 S. Leipzig, Gebr. Reinecke, 1908. *M* 2,50.

**Kienzl, Wilhelm.** Richard Wagner. In: *Weltgeschichte in Charakterbildern.* Durchgesehen und vermehrte Auflage. Gr. 8°, IV u. 147 S. München, Kirchheim. *M* 4,—.

Das im tonangebenden Zeitgeschmack abgefaßte, sehr hübsche Werkchen über Wagner ist rasch beliebt geworden. Es verfolgt Popularisierungszwecke, ist frisch und begeistert und mit vortrefflicher Kenntnis der Wagner'schen Werke geschrieben. Wegen einiger musikalischen Bemerkungen kann man sich die Arbeit schon einmal in einer müßigen Stunde ansehen. Die allgemeinen Kapitel, so die Einleitung (Vorbereitung), sind recht böse, mehr oder weniger Wagner oder in dessen Ansichten aufgewachsenen Schriftstellern nachgeredet. Sich darüber zu verbreiten, hat keinen Sinn; gewisse Krankheiten brauchen ihre Zeit. — An Bildern weist das Buch den üblichen Überfluß auf.

**Klampfl, Eduard.** Richard Wagner's *Parifal* u. seine Bayreuther Darsteller. 8°, 102 S. m. Abbildgn. Wien, Huber & Lehmann Nachf. 1908. *M* 2,—.

**Klanwell, Otto.** Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. 8°, 128 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart. *M* 1,50.

Es handelt sich um eine frühere Arbeit des Verfassers, die in andern Verlagsbesitz übergegangen ist. Die Schrift gehört zu den guten populären Erzeugnissen, steht heute allerdings nicht mehr überall auf der Höhe.

**Kohl, Fr. Friedrich.** Die Tiroler Bauernhochzeit. Sittenbräuche, Sprüche, Lieder, Tänze u. Singweisen. III. Bd. von *Quellen u. Forschungen zur deutschen Volkskunde*. Hrgb. v. E. K. Büml. 8°, X u. 282 S. Wien, Dr. R. Ludwig, 1908. *M* 9,—.

**Lange, D. de.** Exposé d'une Théorie de la Musique. Gr. 8°, 75 S. Paris, Fischbacher, 1908.

**Leichtentritt, Hugo, Reger:** Sinfonetta; Serenade Gdur (op. 96); Variationen u. Fuge op. 100. Kleine Konzertführer. Kl. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. *M* —, 20.

**Litmann, Berth., Klara Schumann und ihre Freunde 1856—1896.** Leipzig, Breitkopf u. Härtel. *M* 10,—.

**Liszt, Fr., u. Carl Alexander, Großherzog v. Sachsen:** Briefwechsel Hrgb. v. La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* 5,—.

**Lobe, J. C.** Traité pratique de composition musicale depuis les premiers éléments de l'harmonie jusqu'à la composition raisonnée du quatuor et des principales formes de la musique pour piano. Traduit de l'allemand (d'après la 5. éd., par Gust. Sandré 3. éd. Gr. 8°, VIII, 378 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. *M* 8,—.

**Nikel, Emil.** Geschichte der katholischen Kirchenmusik. 1. Bd.: Gesch. des gregorianischen Chorals. Nebst e. Einlgt.: Die religiöse Musik der vorchristl. Völker. Mit zahlreichen Musikbeispielen. Gr. 8°, XX, 474 S. Breslau, F. Goerlich, 1907. *M* 7,50.

**Noskowski, Sigmund.** Kontrapunkt, Kanons, Variationen und Fuge. Praktisches Lehrbuch (polnisch). Warschau u. Krakau, Verlag von Gebethner u. Wolff, 1907. 8°, IV u. 221 S.

Das Buch des Verf. ist der erste in polnischer Sprache verfaßte Leitfaden der Lehre vom Kontrapunkt.

**Prosnitz, Adf.** Handb. d. Klavier-Literatur 1450—1830. Histor.-krit. Übersicht. 2., verb. u. vermehrte Aufl. 8°, XXII, 167 S. Wien, L. Doblinger, 1908. *M* 4,—.

**Richardson, A. Madeley.** Modern Organ



Accompaniment. London, Longmans, 1907. pp. 214, demy 8vo. 9.

Postulate at bottom is sound. Except when he is playing solo from modern 3-line music (where the theory is that everything is written *literatim* for execution), the organist is the universal adapter, the living survival of the thorough-bass player. The organ always has been, and always will be, the instrument which needs by far the most elastic handling of all, and the organist who has not enough imagination or musical instinct to go beyond the written notes in front of him had better take another trade. As other instruments display their character through "expression", so the organ displays its character through management of the octave-sense, and handling of the registers; in respect of which things no two organs and no two sets of circumstances are alike. Even the "organ-parts" written for modern choral works are better taken for suggestion than for prescription. The organist who can at sight make his own adaptation of a non-organ work for solo purposes is worth 1000 of him who has to get up an "arrangement" made by somebody else. As for accompanying the church-service, which is nine-tenths of the organist's work, there must of course the freest hand of all come in. And in plainsong there is not even anything written at all, except the melody-part. As then the training of the orchestral player is fidelity to sign and capacity to count and enter; as the training of a concert-soloist is to learn and absorb so as afterwards to give out again as second nature; so the training of the organist is, or should be, to adapt.

Unfortunately present author not only tries to bring down all this fine quality to written rule, which is impossible, (cf. another doctrinaire book of his at VI, 364, May 1905), but in his book makes exhibitions of a taste, which, if it were generally adopted, would mean the irretrievable decadence of the English church style. The organ has ceased apparently to be a legato instrument. Pieces are to end like pistol-shots, instead of dying away in the aisles. In the psalm-chant, which is one of the chief glories, if the simplest, in the English church-style, indescribable vampings are to take place on the organ, while the choir are employed on their reciting-note. The accompaniments proposed for hymn-tunes suggest not an organist, but a player with St. Vitus's dance in his hands. The time-honoured practice of playing over the chant and hymn once as prelude, while the people find their places, is driven out with contumely, the organist substituting

his own 'fancy prelude, or having none; why? The accompaniment of the "monotone" prayer-recitation is an innovation of yesterday, and in truth one of the tawdriest features of present-day services; but the fireworks here proposed in that connection must be read to be believed. The chapter on plain-chant alone is marked with some restraint, and with serviceable suggestion.

Author's style is scarcely better than his doctrine. Exposition and argument are checked every now and then by a sudden shower of imperatives, "do" and "dont"; which read like an essayist interrupted by a Sunday-school teacher. A more radical fault is a ubiquitous pretentiousness which alienates sympathy. About the hymn-accompaniments above-mentioned, author says: "A class of readers may be found ready to cry 'Cui bono? Is it worth while to take all these pains? If we get general effects, need we trouble over so many details? Will any one hear them when they are played?' They may, or they may not, be heard. But we must not stop to consider that point; it is beneath the notice of a great artist. Greatness and beauty are invariably achieved, in the things of both nature and art, by ceaseless attention to the minutest details. Shall the organ player be left out of the company of great-souled artists? By no means. Let all the hidden parts be as beautifully finished as those which are prominent. So alone can a perfect result be produced. Does Nature ever leave anything unfinished? Think of a little flower; think of a tiny insect. Put them under a microscope, and you will find that the longer you look the more beauty and symmetry you will discover. All is finished; all is perfect". Dear me! The reader who wants more of this fustian, no doubt well-intentioned, will find it at p. 67 and elsewhere.

This book is noticed because a certain school has here for the first time imprudently put its head in a definite way out of the hole, and the sooner it is scotched the better. The old English cathedral style of service (organ and choir) was every whit as effective as anything in Holland and Germany, and is one of England's greatest traditions. Furthermore it still lives. But a great many restless spirits, who cannot keep their fingers still on the organ-manual, are ignorantly doing their best to sap its force.

Riemann, Hugo, *Lehrbuch des einfachen, doppelten u. imitierenden Kontrapunkts*. 2. gänzlich durchgearb. u. erweit. Aufl. Gr. 8<sup>o</sup>, XV, 272 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. M 6,—.

**Riemann, Hugo**, Musiklexikon. Siebente gänzlich umgearbeitete und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage. Liefer. 1. 8°, 64 S. Leipzig, Max Hesse, 1909. M 0,50.

An dieser Stelle ist vor allem hervorzuheben, daß das Riemann'sche Lexikon mit der Zeit immer mehr über den jeweiligen Stand der Musikwissenschaft zu orientieren vermag, daß es gerade dieses Gebiet besonders ausführlich behandelt, soweit sich dies mit seinem Charakter als einem einbändigen Handlexikon vereinen läßt. Es ist dasjenige Werk in Deutschland, das durch seine Verbreitung die Musikwissenschaft am energischsten in der breiten Öffentlichkeit vertritt, und diese Tendenz hat sich mit der Zeit immer stärker ausgeprägt. Das sieht man bereits auch bei der ersten Lieferung der 7. Auflage, die schon nach vier Jahren nötig geworden ist.

**Sachs, Curt**, Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. Gr. 8°, 325 S. Berlin, Gebr. Paetel. M 8,—.

**Scheidemantel, Karl**, Stimmbildung. 2., durchgeseh. Aufl. 8°, 85 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. M 1,50.

**Schneider, Louis**, Das französische Volkslied. Berlin, Marquardt & Co. M 3,—.

**Schnerich, Alfr.**, Messe u. Requiem seit Haydn u. Mozart. Mit e. themat. Verzeichnis. 8°, VII, VIII, 178 S. Wien, C. W. Stern, 1909. M 3,50.

**Semester, 100**, akad. Gesangverein in Wien. 1858—1908. Red. im Auftr. des Festaussch. A. H. v. Dr. René Gerber. Lex. 8°. 251 S. m. 1 Fksm. Wien, Gerold & Co., 1908. M 3,—.

**Spiro, Friedrich**, Schubert, Messen in As-dur und Es-dur. Kleine Konzertführer. Kl. 8°, 26 S., 22 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. à M 0,30.

**Storck, Karl**, Mozart. Sein Leben und Wirken. Mit einem Bildnis u. zwei Schriftproben. 8°, VI u. 553 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1908. M 6,50.

**Succo, Rhythmischer Choral**. Gütersloh, C. Bertelsmann 1906.

(Fortsetzung.)

Mein Urteil über das Werk habe ich bereits angedeutet: Es liegt hier eine außerordentlich gründliche und gediegene Arbeit, voll tiefer und scharfer Logik vor. Manche Ausführungen haben einen allgemeinen und bleibenden Wert und sichern dem Werk einen wichtigen Platz in unserer theoretischen Musikliteratur.

Der nähere und speziellere Zweck allerdings, den der Verfasser im Auge gehabt, nämlich das Wesen des rhythmischen Chorals zu erklären und besonders die praktische Ausführung der Altarweisen zu fördern und zu erleichtern, dürfte nicht im ganzen Umfange erreicht sein.

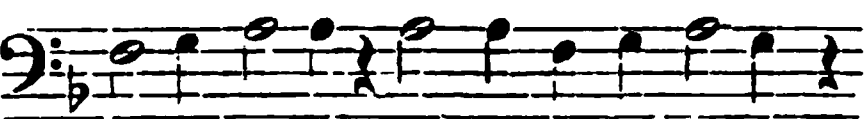
Wenn ich den Gedanken des Verfassers richtig aufgefaßt habe, so erscheint ihm jede Melodie als ein Einzelrhythmus, der in eine regelmäßige Grundzeitordnung, wenn nicht Grundrhythmus, von welchem also ausgegangen wird, eingefügt ist. Ist eine solche Auffassung praktisch immer zweckmäßig und ist sie dem ursprünglichen Gedanken des Komponisten immer entsprechend?

Es muß wohl von Fall zu Fall unterschieden werden. Zu bejahen ist die Frage bei vielen Kompositionen unserer großen Tondichter, wie z. B. Händel's, die sehr frei gedacht sind und durch diese Erklärung in neues Licht gerückt werden.

Zuzugeben ist dasselbe auch für das Kirchenlied, katholisches wie protestantisches, teilweise für die gregorianischen Hymnen, die griechische Hymnographie, wo sogar manche, wenn nicht die meisten, Stücke isometrisch oder, wie der Verfasser sich ausdrückt, isoschematisch gedacht und komponiert sind.

Für die gregorianischen Prosagesänge, d. h. Gesänge mit Prosatexten, ist dagegen der Gedanke einer ursprünglichen regelmäßigen Grundzeitordnung seitens des Tondichters wissenschaftlich wenigstens sehr zweifelhaft, für die Altarweisen sicher ausgeschlossen. Praktisch kann das Hineindenken einer gregorianischen Melodie in eine fortlaufende Grundzeitordnung einem geschulten Sänger eher nur hinderlich als förderlich sein und höchstens Jenen einen Notbehelf, einen Anhaltspunkt gewähren, welche eine Melodie ohne Takt sich überhaupt nicht denken können. Fast immer werden aber da dem Texte Modifikationen, z. B. hier eine Pause, dort eine Verlängerung, auferlegt werden, die nicht natürlich sind und dem Vortrag etwas Gezwungenes geben.

Der Verfasser selbst gibt dafür einen schlagenden Beweis mit dem beispielsweise Versuch, das Vater unser zu rhythmisieren (S. 390—393). Der Versuch ist mit den heute fast allgemein angenommenen Prinzipien nicht in Einklang zu bringen. Er setzt z. B.



Vater unser, der du bist im Himmel.

Die Verlängerungen der Silben Va und der sind nicht genügend begründet,

ebensowenig die der Silbe Schul von Schuldigern. Jeder geschulte, vom Takt nicht voreingenommene Choralist wird singen:


 usw.

So viel zum näheren Zweck des Werkes.

Zu beanstanden ist ferner die Erklärung der *Podes metrikoi* und *Podes rhythmikal* (Metrik und Rhythmik) der Klassiker im Sinne von Quantitätseinzel- und Quantitätsgrundrhythmen, wie sie im ganzen Teil B (152–398) geboten und verfochten wird. In manchen Fällen kann sich vielleicht faktisch der metrische Fuß und Rhythmus mit dem Einzelrhythmus, der reine rhythmische Fuß und Rhythmopöie mit Quantitätsgrundrhythmus decken; begrifflich sind dies aber den Alten verschiedene Dinge. Vielmehr beziehen sich die *Podes metrikoi* und die Metrik lediglich auf die Längen und Kürzen der Textsilben. Der musikalische Rhythmus und die Rhythmopöie kann diese berücksichtigen, und dann sind die *Chronoi podikoi* (Fußzeiten) beiden, dem Wortrhythmus und dem musikalischen Rhythmus, gemeinsam, oder auch nicht, und dann sind die *Chronoi podikoi* der Rhythmopöie eigen, welche diese dem Texte aufzwingt.

Daß das Metrum wesentlich die Silbenquantität zum Gegenstand hat, sagen und wiederholen die Metriker zur Genüge, von den ältesten Klassikern angefangen bis herab zu ihren mittelalterlichen Nachschreibern und Kompilatoren. Man sehe die vom Verfasser selbst zitierten Stellen. So sagt Diomedes (Keil, *script. metr.* p. 468): »Rhythmi certa dimensione temporum terminantur et pro nostro arbitrio (nach unserem Belieben) nunc brevius nunc longius provehi possunt, pedes certis syllabarum temporibus insistent nec a legitimo spatio unquam recedunt.« Ähnlich Hephästion, Schol. A III<sup>1</sup> und die anderen Autoren, besonders Longinus (Succo, p. 269): »Es unterscheidet sich der Rhythmus vom Metrum dadurch, daß der Rhythmus auf viele Materien sich erstreckt, auch auf die Worte (Silbenquantität), das Metrum aber nur auf die [Silben-]Zeiten (oder Silbenquantität)«<sup>1</sup>.

Noch unzweideutiger spricht sich Longinus in einer anderen von Succo nicht zitierten Stelle der Prolegomenen zu Hephästions Enchiridion aus (§ 6): »Das Me-

trum unterscheidet sich vom Rhythmus. Materie (Gegenstand) der Metra ist die Silbe, und ohne Silbe gibt es kein Metrum, der Rhythmus dagegen kann sein in den Silben oder ohne dieselben.«

Kann man deutlicher sprechen? Also das Metrum hat es einzig mit den Silben der Sprache und ihrer Dauer zu tun und ist von ihnen abhängig, während der Rhythmus mit ihnen frei schaltet und waltet.

Dasselbe geht hervor aus einer weiteren Stelle desselben Longinus (§ 3), die vom Verfasser unrichtig gedeutet wird. Sie lautet: »Μέτρον δὲ πατήρ ῥυθμός καὶ θεός«, was Succo (p. 271) also übersetzt: »Der Vater des Metrums ist Gott und der Rhythmus.« Das Metrum hätte hiernach zwei Erzeuger: Gott und den Rhythmus. Der Sinn dieser Deutung ist mir trotz Succo's Kommentar unverständlich geblieben. Sehr klar wird der Sinn, wenn das Wort Gott nicht mit Rhythmus zusammen als Subjekt, sondern mit Vater zusammen als Prädikat aufgefaßt wird: Des Metrums Vater und Gott (zugleich) ist der Rhythmus. Der Rhythmus ist Erzeuger des Metrums, insofern dieser nur eine »Nachahmung, eine Reproduktion von ihm in der Sprache ist« (Gaisser l. c. p. 37). Der Rhythmus ist Gott des Metrums, insofern er ihm unumschränkt gebietet, indem er bald an die Silbenquantitäten sich anlehnt, wenn es seinem Zwecke dienlich ist, bald aber auch, wenn es ihm paßt, die Längen kürzt und die Kürzen verlängert, also sich das Metrum bis zu dessen Selbstaufgabe dienstbar macht und unterwirft.

Der Rhythmus kann also die Silbenquantitäten geradezu ändern, vertauschen. Das ist der Ausdruck (παρ-αλλάσσω), den Aristoxenos, *Fragm.* 8 bei Psellios, hier gebraucht, wenn er vom Verhältnis des Rhythmus zum Metrum spricht; auch ihn gibt der Verfasser (p. 346) ungenau wieder, wenn er sagt, daß »der Rhythmus, welcher der Rhythmopöie eigen ist, diese Größen der (metrischen Füße) übertrifft«, anstatt, nach dem Griechischen, verändert oder vertauscht.

Wie die Theorien der Alten verschieden erklärt werden können, so auch die für sie angezogenen Beispiele. Es sei hier beispielsweise der »Kyklische Daktylus« – ∪ ∪ im dreiteiligen Rhythmus – ∪ erwähnt. Er entspricht nach unseren besten Metrikern, Westphal, Herman, Boekh, J. H. Heinr. Schmidt<sup>2</sup>) unserem musikalischen Rhythmus

1) Vgl. die diesbezüglichen Traktate von Augustinus, Cassiodor, Isidor von Sevilla, Rhabanus Maurus etc. Vgl. auch Gaisser, *Les »Heirmoi« de Pâques dans l'Office grec*, Rom, Propag. 1905, p. 35f.

2) Ich benütze gern diese Gelegenheit, um neuerdings auf das viel zu wenig gekannte und geschätzte Werk dieses hochverdienten und gediegenen Metrikers aufmerk-

oder  , was meines Erachtens das einzig Natürliche und durchaus festzuhalten ist.

Doch es ist hier nicht möglich auf die Einzelheiten einzugehen. Es sei nur noch hervorgehoben, daß in diesem Prinzip der klassischen Metriker von der unumschränkten Oberherrschaft des Rhythmus über Metrum und Silbenquantität das Prinzip der späteren griechischen Hymnendichtung mit ihrer Außerachtlassung der Quantität zum voraus begründet und legitimiert ist.

Ich komme zum Schluß. Ist auch in den Ausführungen des Verfassers Manches zu beanstanden, so bleibt ihnen immerhin der unbestrittene, hohe Vorzug, in das tiefere Verständnis des Rhythmus und der Rhythmik einzuführen. Wir haben es hier mit einer reifen Geistesfrucht zu tun, die dem forschenden und ergründenden Geiste reichen Genuß, dem ästhetischen Empfinden sichere innere Stärkung und Kräftigung bereitet.

Es sei noch erwähnt, daß Druck und typographische Ausstattung dem ausgezeichneten Werke durchaus angemessen sind.

P. Ugo Atanasio Gaisser.

**Tomicich, Hugo**, Führer durch Smareglia's Istrianische Hochzeit. Gr. 80, 28 S. Triest, C. Schmidl u. Co., 1908. M —, 50.

**Waghalter, Henryk**. Instrumentationslehre (polnisch). Verlag und Eigentum des Verfassers. Kl. 80, IV und 87 S. 32 Tafeln.) Hauptdepot bei E. Wende & Co., Warschau, 1908.

Das Buch Waghalter's, eines Musiklehrers aus Warschau, ist überhaupt das erste in seiner Art, das in Polen geschrieben wurde. Bisher besaß man dort kein einziges Handbuch der Instrumentationslehre. In dieser Beziehung wird es den keine andere als ihre Heimatsprache beherrschenden polnischen Musikern willkommen sein, obwohl im Jahre 1906 eine poln. Übersetzung der kleinen Instrumentationslehre von Prout erschien. Theoretisch ist das Büchlein von Waghalter umfangreicher und gründlicher als das von Prout; jedoch ist der Hauptfehler des ersteren der, daß es überhaupt keine Beispiele enthält und auf keine Partituren hinweist, wo der Schüler die praktische Verwertung einzelner theoretischer Anweisungen finden könnte. Der Autodidakt — und solcher gibts ja doch besonders in

der Instrumentationslehre viele — wird viel Zeit verlieren, um das selbst zu finden, oder er wird solche Handbücher suchen müssen, wo er das Notwendige und Unentbehrliche finden wird. Somit schadet sich der Verf. selbst. Er hat bei seiner Arbeit die bekannten Werke von Berlioz, Busslee, Gevaert und Riemann benutzt.

A. Chybiński.

**Wagner, Richard**. Illustrierte Blätter f. Wagner'sche Musik, Kunst u. Literatur. I. Jahrg. Oktbr. 1908 — Septbr. 1909. 24 Nrn. Wien, Huber & Lahme Nachf. M 10,—.

**Wallaschek, Rich.**, Gesch. d. Wiener Hofoper. In »Die Theater Wiens« 5. u. 6. Heft. 40, 5×31,5 cm. S. 105—152 mit Abbildgn., 7 Taf. u. 3 Fksms. Wien, Ges. f. vervielfältig. Kunst, 1908. Jedes Heft M 6,—.

**Weber, C. Maria v.**, Sämtliche Schriften. Krit. Ausgabe von Georg Kaiser. 80, CXXIV u. 585 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1908. M 12,—.

**Weber, Wilhelm**, Beethoven's Missa solennis. Eine Studie. Neue, durch einen Anhang erweiterte Ausgabe. 80, 156. S. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1908.

Der strittige Punkt in Beethoven's Messe ist immer noch der letzte Satz. W. Weber will sich der Ansicht, daß hinter dem unvermittelten Abbrechen des Werkes eine besondere Absicht B.'s zu suchen sei, nicht recht anschließen. Vor Jahren suchte ich dies im Anschluß an Sternfeld's Arbeit näher darzustellen (Signale 1904, 1, 2) und brachte von hier aus die 9. Sinfonie in Verbindung, ein Gedanke, der u. a. von G. Göhler aufgegriffen, von W. Weber nicht geteilt wird, so berechtigt er ihm auch erscheint. Das Disputieren über die Messe, sowie auch ihre eventuelle Verbindung mit der 9. Sinfonie hat solange keinen tieferen Sinn, bis wir gelernt haben, B.'s Absichten besser zu verstehen, d. h. seine Musik in ganz anderem Maße interpretieren zu können, als es bis dahin noch der Fall ist. Weber's Schrift bringt hier manche positiven Erkenntnisse, aber von einer erschöpfenden Interpretierung ist auch sie noch ziemlich weit entfernt. Das ist nicht der geringste Vorwurf, es soll nur damit gesagt sein, daß auch die Beethoven-Exegese erst in den Anfängen liegt. Denn wenn über die Endabsichten eines derart bis ins Feinste und Kleinste ausgebeißelten Werkes ganz verschiedene

sam zu machen: Die Kunstformen der griechischen Poesie, 4 Bände, Leipzig, Vogel, 1868—72. Siehe namentlich den ersten Band Eurhythmie.

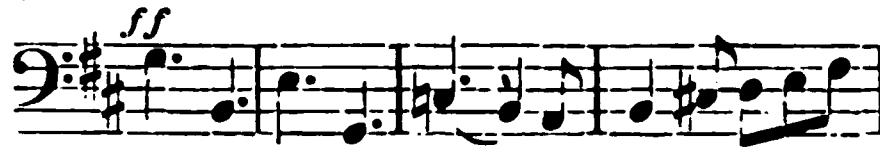


Meinungen bestehen, so sagt dies nur, daß keine der beiden Interpretierungen so beweiskräftig erscheint, daß sie einfach überzeugt. Zu der Interpretierung des letzten Satzes könnte ich unterdessen vieles beibringen, würde dies nicht eine eigene Arbeit ausmachen. Erinnern möchte ich nur an B.'s Händelzitat und seine Interpretierung, als Beispiel dafür, wie wenig wir eigentlich noch musikalische Sprachphilologen sind. Wenn B. in dieser Messe ein Händel'sches »Wort« benützt, so verfolgte er damit natürlich seine besonderen Absichten. Der Zweck eines Zitates beruht vor allem darin, daß man bei jemand anderem etwas ausgesprochen findet, was man selbst nicht besser sagen könnte. Dabei kann es nun vorkommen, daß man das Zitat in einem andern als dem ursprünglichen Sinn verwendet; jedenfalls ist es aber dann von entscheidendem Wert, die originale Bedeutung zu kennen. Wenn nun Beethoven aus dem »Halleluja« die Stelle:



Und er regiert von nun an auf e-wig

für ein Thema zu »*dona nobis pacem*« verwendet, so heißt die erste Frage, warum B. dieses Thema benützte. Wort und Musik Händel's drücken unerschütterliche Festigkeit aus; läßt B. darauf die Friedensworte singen, so heißt das nichts anderes, als daß auch B. mit diesen Noten seinen unerschütterlichen Glauben ausdrücken will, nämlich den Glauben, Frieden zu erhalten. Das Zitat gleicht einer doppelten Verstärkung; nicht nur die felsenharten Noten sprechen Festigkeit aus, sondern — in Worten — die ursprüngliche Bedeutung, die ihnen unterlegt war. Also hätten wir in der B.'schen Stelle eine mit doppelter Wucht hingestellte Ansicht, daß der erflachte Frieden aufs allerbestimmteste als erreichbar angesehen wird. Nun hat man aber auch zuzusehen, in welcher Weise B. Händel zitiert, um sein Zitat wirklich begreifen zu können. B. schreibt:



do - - na no bis pa - - -



- - - - - cem

Was hat hier B. aus dem Händel'schen Thema gemacht! Er hat es in seinem weiteren Verlauf so radikal als es nur möglich ist, umgestaltet, von Festigkeit ist keine Spur mehr übrig geblieben, es stockt, irrt umher, zögert usw. Was B. sagen wollte, darüber kann nicht der geringste Zweifel bestehen. Dem unerschütterlich scheinenden Glauben stellt er den schärfsten Zweifel an die Seite. Jetzt greift man, warum er zu dem felsensicheren Händel'schen Thema griff; an nichts konnte er den Gegensatz besser zeigen. Und wie diese, ziemlich ausgeführte Stelle, so ist eigentlich der ganze Satz. Es mag dies nur als eines der Beispiele gelten, wie B. das zweifelhafte, pessimistische Element zur musikalischen Darstellung brachte. Daß große musikalische Werke »gedanklichen« Inhalts zweideutig sein können, ist für mich völlig ausgeschlossen. Mehrere Interpretierungen bedeuten einzig, daß wir die Werke nicht interpretieren können.

A. H.

Wolf, Hugo, Verzeichnis seiner Werke. Mit e. Einführung v. Paul Müller. 8<sup>o</sup>, 61 S. m. 1 Bild. Leipzig, C. F. Peters, 1908. M 3,—.

Zschorlich, Paul, Was ist moderne Musik? Ein Versuch. (Separatabzug der »Hilfe«.) 8<sup>o</sup>, 16 S. Berlin, Buchverlag der »Hilfe«.

Man weiß beim besten Willen nicht, was man mit derartigen Erzeugnissen eines für die moderne Musik sicherlich ganz ehrlich begeisterten Dilettanten machen soll, und wundert sich eigentlich nur, wie sie in eine Zeitschrift wie die »Hilfe« kommen. Denn nicht Fachleute, sondern Laien sollten derartige Schriften korrigieren können. Z. B. S. 11 »Nimm Bach die Fuge, was bleibt? — Ein Skelett steht vor dir.« Daß ein Werk wie die Matthäuspassion nicht eine einzige Fuge und überhaupt weniger »Kontrapunkt« enthält wie z. B. die »Meistersinger«, das kümmert nicht. Die Sache interessiert auch gar nicht von dieser Seite: Ein Mann wie Fr. Naumann besitzt gründliche Kenntnisse in der bildenden Kunst und äußert auf diesem Gebiet prächtige, originale Gedanken, in der Musik fehlt es an den elementarsten Kenntnissen. Und dies bei einem früheren Pastor. Das ist das wirklich Traurige!

A. H.



Zeitschriftenschau<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28.

## Neue Zeitschriften.

- p** *Ateneum polskie*, Lemberg, 29-listopada-Gasse, 39. **Mm** *Młoda muzyka*, Warschau, Wspólna-Gasse 49.  
**Ppl** *Przegląd polski*, Krakau, Ringplatz. **Ppw** *Przegląd powszechny*, Krakau, Kopernikus-Gasse 26.  
**Sf** *Sfinks*, Warschau, Hortensja-Gasse 4.

## Berichtigungen.

- S** *Signale f. d. musik. Welt*, Berlin W., Potsdamerstr. 10/11.  
**Lu** *Lutnista*, Warschau, eingegangen.

- A** *onym.* Dr. J. Kendrick Pyne, MT 50, 788. — Is the Symphony doomed? *ibid.*  
 — Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagner's. Von einem alten geistlichen Freunde des Meisters zur Erinnerung an den Parsifal, NMZ 29, 24. — Pablo de Sarasate †, NMP 17, 8.  
 — New ceremonial points for the Choir, ChM 3, 6. — Dates of the Kyriale Chants, ChM 3, 6. — Natur und Technik des Hörens. Allerlei Ratschläge für Theater und Konzert, DMDZ 10, 39. — Tolstoi und Tschaikowsky, AMZ 35, 39. — Jacques Offenbach, DMDZ 10, 40f. — Paoblo de Sarasate, DMDZ 10, 40. — The Chant and Sacred Music in Italian Seminaries, ChM 3, 6. — Giuseppe Verdi und die italienische Opern-Musik, DMMZ 30, 40f. — Verschollene E. T. A. Hoffmann-Dokumente, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 39. — Aus Sarasates Leben, DMDZ 10, 41f. — Mehr Musikpflege in der Schule, DMDZ 10, 42. — Die Meistersinger von Nürnberg, Mm 1.  
**Altmann**, Wilh. Eine verloren gegangene einaktige Oper Beethoven's? AMZ 35, 40.  
**Andro**, L. Kleine Studien zur Operndarstellung. 4. Folge. Die Koloratursängerin, AMZ 35, 40.  
**Arnheim**, Amalie. Vom vierten deutsch. Bachfest, KL 31, 20.  
**Aubry**, G.-J. Albert Roussel. SIM 4, 10.  
**Auerbach**, Siegmund. Die Lokalisation des Musiksinnes, DMDZ 10, 38.  
**Avenarius**. Auch ein Bilderbuch ohne Bilder. Zur Urheberschutz-Konferenz, KW 22, 2.  
**Batka**, Rich. Zur Lautenbewegung (Anna Zinkeisen), NMZ 30, 1.  
 — Richard Wagner oder Richard Geyer? Eine Vaterschaftsfrage, DMDZ 10, 38.  
**Berrueta**, J. D. Rigenerazione della gamma dei suoni, RMI 15, 3.  
**Bertier**, Chr. «Ippolito ed Aricia» di Rameau (all' Opéra di Parigi), GdM 2, 1.  
**Bessmertny**, Marie. Tolstoi und Tschaikowsky, NMZ 29, 24.  
**Bischoff**, Ferd. Die Urmelodie des Lenzliedes in R. Wagner's Walküre, NMZ 30, 1.  
**Bizet**. Lettres inédites de Bizet, GM 54, 41.  
**Blancke**, G. Musikantenfahrten. Erinnerungen an die Konzertreise des »Berliner Philharmonischen Orchesters« mit Rich. Strauß durch Deutschland, Frankreich, Spanien, Portugal, die Schweiz, NMZ 29, 24.  
**Blass**, Arthur. Wegweiser zu Sebastian Bach. (Aus den »Mitteilungen«, Nr. 21 von Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde), KL 31, 20.  
**Boschot**, A. Un prix de Rome refractaire. (Documents sur Berlioz), Figaro, 4. Juillet 1908.  
**Böser**, F. Medizäa und Vatikana, KM 9, 8.  
**Bottenheim**, S. Bayreuth, Cae 65, 9.  
**Brandes**, Friedr. Edmund Kretschmer †, S 66, 38.  
**Bratter**, C. A. Marokkanische Musik, S 66, 40.  
**Breithaupt**, Rud. M. Frédéric Chopin, Mk 8, 1.  
 — Der erste Klavier- und Musikunterricht, KW 22, 2.  
**Brenet**, Michel. La symphonie avant Haydn, GM 54, 37/38.  
**Buchmayer**, Rich. Nachrichten über das Leben Georg Böhm's, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bach'schen Familie, Fest- u. Programmbuch z. 4. deutschen Bachfest in Chemnitz 1908.  
**Bülow**. Aus Briefen Hans von Bülow's, NMZ 15, 39.  
**Burger**. Der Erlösungsgedanke in Wolfram's Parzival und Wagner's Parsifal, Zeitschr. für den deutschen Unterricht, Leipzig, 22, 8.  
**C**. Die Besoldungsverhältnisse d. Kirchenorganisten, AMZ 35, 41.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

- Calvocoressi, M.-D.** Musique et musicologie Anglaises, SIM 4, 10.
- Canstatt, Tony.** Heinrich van Eyken †, NMZ 29, 24.
- Chamberlain, H. St.** Siegfried Wagner, Allgemeine Zeitung, München, 111, 23.
- Chavarri, E. L.** Recorts de Sarasate, RMC 5, 58.
- Choisy, Frank.** Une lettre inédite de Beethoven, GM 54, 39/40.
- Chojnacki, R.** Zeitgenössische polnische Musiker, Mm 1.
- Chop, Max.** Die Moderne und die chori-sche Gesangspflege, SH 48, 39.
- Chybiński, A.** Aus der neuen deutschen musikwissenschaftlichen Literatur, Ppw, Oktoberheft.
- »Kontrapunkt« von S. Noskowski, Sf 8/9.
- »Die Meistersinger von Nürnberg«, Sf 10.
- Closson, Ernest.** Un nouvel accroissement du Conservatoire de Bruxelles, GM 54, 39/40.
- Le lied néerlandais ancien; d'après un ouvrage récent, GM 54, 39/40.
- Curzon, Henri de.** Sarasate, GM 54, 39/40 f.
- Amours d'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle, GM 54, 42.
- Daffner, Hugo.** Johannes Brahms und Josef Joachim in Briefen, Königsberger Allgemeine Zeitung, 1908, Nr. 457, 459.
- Dalcroze, Émile Jaques.** Tradition! Offener Brief an eine Konservatoristin, Mk 8, 2.
- Daubresse, M.** L'Instruction musicale: Progrès réalisés, améliorations possibles, CMu 11, 19.
- Dietschi, Hugo.** Das Musikleben Oltens im 19. Jahrh., SMZ 48, 27.
- Dokkum, J. D. C. van.** Uit een Amerikaansche muziekbibliotheek, Cae 65, 9.
- Brief van Berlioz, Nr. 2, ibid.
- Dotted Crotched.** (Edwards) Manchester Cathedral, MT 50, 788.
- Dubitzky, Franz.** Wie dirigierten unsere Meister? DMZ 39, 42.
- Dwelshauvers.** Haydn et les premières symphonies, GM 54, 41.
- Eisenmann, Alex.** Neuere Violin-Literatur. II. Musikalisches, NMZ 29, 24.
- Pablo de Sarasate †, NMZ 30, 1.
- Ellinger, G.** E. T. A. Hoffmann und Adolf von Schade, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 38.
- Engelke, Bernh.** Einige Bemerkungen z. L. Schiedermair's »Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus«, ZIMG 10, 1.
- es.** Neues von Johannes Brahms. Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 227.
- Farwell, Arthur.** The basis of chromatics, NMR 7, 83.
- Friedrichs, Elsbeth.** Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören. BfHK 13, 1.
- Galignani, Giuseppe.** »Tornate all'antico e sarà un progresso«. (Commento al celebre motto Vadiano; diverso tenuto nel sesto anniversario della morte di G. Verdi, nella sala del R. Conservatorio), GdM 2, 1.
- Gast, K.** Die Förderung des Schulgesanges durch den Grundlehrplan der Berliner Gemeindeschule, Sti 3, 1 f.
- Gastoué, Amédée.** La psalmodie ancienne des huit tons, TSG 14, 9 f.
- M. le chanoine Grospellier †, ibid.
- Gebauer, Alfred.** Was gehört dazu, um der Funktion eines kirchlichen Organisten vollkommen gewachsen zu sein? GBl 33, 9/10.
- Glabbatz.** Orgel und Orgelspiel in der neueren deutschen Schönen Literatur, MSfG 13, 10.
- Gotthard, J. P.** Erste Notenstiche und Ausgaben längst verschollener Musikverlage und Autographe berühmter Meister, MRu 1, 7.
- Gräflinger, Franz.** Anton Bruckner und seine Werke, NMZ 30, 1.
- Gräner, G.** Das neue Volksliederbuch f. Männerchor, Sonntagsbeilage Nr. 37 zur Voss. Zeitung, 1908, Nr. 431.
- Hainisch, Victor.** Über die Querschnittsmensur des Klavierbezuges. Differentialchöre, ZfI 29, 1 f.
- Heinrich, Traugott.** Was ist ein Laut? Vortrag, gehalten in der »Gesellschaft für deutsche Gesangs-Kunst und -Forschung«, Sti 3, 1 f.
- Heuß, Alfr.** Über A. Schweitzer's J. S. Bach, ZIMG 10, 1.
- Zur (Leipziger) Opernsaison 1907—08, Leipziger Kalender 1909.
- Hoesick, Ferd.** Chopin's Lebensabend u. Tod, Mk 8, 1.
- Ein angebliches Tagebuch Chopin's, Mk 8, 2.
- Hornbostel, E. M. v.** Musikalisches vom XVI. Intern. Amerikanisten-Kongreß in Wien, ZIMG 10, 1.
- Huegle, P. G.** A sketch of St. Dunstan and his musical activity, ChM 3, 6.
- Hutschenruyter, Wouter.** Koeberg's Plato-Mimenspel, Cae 65, 9.
- Istel, Edgar.** Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke. »Die Meistersinger von Nürnberg«. NMZ 30, 1 f.
- Jachimecki, Z.** Hugo Wolf, Ppl, Septemberheft ff.
- Joß, Viktor.** Leo Zelenka-Lerando, RMZ 9, 39.
- Gustav Mahler's siebente Symphonie, AMZ 35, 40. Die Wage, Wien, 11, 39.
- »Pelleas und Melisande« von Cl. De-

- bussy (Bespr. der Erstauff. im Prager deutschen Theater am 28. Sept.), AMZ 35, 42.
- Kaiser, Georg.** Carl Maria von Weber und das Leipziger Theater, Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 231.
- Karsten, Paula.** Musikinstrumente fremder Völker: Das Orchester der Javaner, MRu 1, 5.
- Die Tambura der Sudan-Neger, MRu 1, 8.
- Keller, Otto.** Nikolaus Rimsky-Korssakow, die Musik vor ihm und seine Bedeutung für die russische Tonkunst, MRu 1, 5. DMMZ 30, 38f.
- Eine Erinnerung a. d. Braunschweiger Quartett der Gebrüder Müller. Zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von Georg Müller am 29. Juli 1908. MRu 1, 5.
- Erinnerungen an Dr. August Schmidt. Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages am 9. Sept. 1908, MRu 1, 7.
- Keulertz, Peter.** Das Werden Bayreuths, DMDZ 10, 39f.
- Kling, H.** Richard Wagner à Tribschen et Lucerne, CMu 11, 19.
- Giovanni Punto, célèbre cornist. SIM 4, 10.
- Knorr, Iwan.** Die »graue« Theorie. Allerschand Gedanken-Betrachtungen. 1. Die Harmonielehre, DMZ 39, 40.
- Kohut, Adolph.** Christian Dietrich Grabbe und Norbert Burgmüller, RMZ 9, 39.
- Krehl, Stephan.** Kompositionsunterricht und moderne Musik, BfHK 13, 1f.
- Landowska, W.** La tradition, SIM 4, 10.
- Lederer, Vict.** Gustav Mahler's Siebente Sinfonie (Bespr. der Urauff. 19. Sept. in Prag), DMZ 39, 40.
- Lemare, Edwin H.** A few criticisms and suggestions, NMR 7, 83.
- Leßmann, O.** Ungedruckte Briefe von Joh. Brahms, AMZ 35, 41.
- Liebscher, Arthur.** Humoristisches aus einem alten Musiklexikon, NMZ 30, 1.
- Die sächsischen Kantoreigesellschaften (Abdruck a. d. Dresdner Anzeiger), K 19, 10.
- Lies, Otto.** Über Claude Debussy. »Pelleas und Melisande« und Anderes, WvM 15, 40.
- Liszt, Franz.** Briefe an den Großherzog Karl Alexander von Sachsen. Die neue Rundschau, Berlin. Oktober-Heft, 1908.
- Löbmann, Hugo.** Ein Wort über Tonbildung in Männergesangsvereinen, SH 48, 38.
- Der Anfang vom Anfang in der Gesangsbildung, SH 48, 41.
- Loman, A. D. jr.** Jets over muziek en bouwkunst, Cae 65, 9.
- Lussy, Mathis.** De l'attraction génératrice de l'inspiration musicale, MM 20, 17.
- Mahler, Max.** Die Münchner Festspiele 1908, NMZ 29, 24.
- Maierhofer, Th.** Die Zentralsingschule Würzburg, AMZ 35, 40.
- Mangeot, A.** Mathis Lussy, MM 20, 17.
- Marschner, Karl Wilh.** Ein Jubiläum Venedigs. Ein Richard Wagner-Gedenkblatt, RMZ 9, 41.
- Marsop, Paul.** Von der Münchner Musikalischen Volksbibliothek, AMZ 35, 41.
- Mathieu.** Du Triton, TSG 14, 9.
- Maurer, Heinr.** Kritik, Künstler, Publikum, AMZ 35, 42.
- Mennicke, Carl.** Das Alter des Musikers, BfHK 13, 1.
- Mey, Kurt.** Zu Hans von Wolzogen's sechzigstem Geburtstag, Mk 8, 2.
- Moeglich, Alfred.** Aus dem Werdegang eines Geigerkönigs. Zur Erinnerung an August Wilhelmj, DMDZ 10, 38.
- Moos, Paul.** Bayreuth. Zukunft 17, 3.
- Müller-Hartmann, Robert.** Hamburger Musikschmerzen, AMZ 35, 40.
- Nef.** Mozart's Spinett. Eine Reiseremini-szenz, SMZ 48, 25.
- Neitzel, Otto.** »Pelleas und Melisande« in der Musik, KW 22, 2.
- Nin, J. J.** Vincents d'Indy, RMC 5, 57.
- Noelte, A. Albert.** Schiller's and Goethe's works as operas, NMR 7, 83f.
- Prinz, E.** Bemerkungen zu dem »Offenen Brief des Herrn Max Ast an mich, MSS 3, 7.
- Erwiderung (a. d. Artikel v. Max Walk), ibidem.
- Prüfungsordnung für Lehrer und Lehrerinnen des Gesanges an hamburg. höh. Schulen und Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalten, MSS 3, 7.**
- Procházka, Rud. v.** G. Mahler's »Siebente« (emoll). (Bespr. der Urauff. zu Prag, 19. Sept. 1908), NMZ 30, 1.
- Prüfer, Arthur.** »Aus Richard Wagner's Geisteswelt« von Hans von Wolzogen (Bespr.), Mk 8, 2.
- Quittard, H.** Chansons de XIV<sup>e</sup> siècle. SIM 4, 10.
- Rank, Wilh.** Haydn und Mozart und die Freimaurerei. Auszug aus dem Vortrag des Prof. H. Kling. Aus dem Französischen (»La fédération Artistique«, Bruxelles 1904), übersetzt v. W. Rank, MRu 1, 5.
- Riemann, Hugo.** Was wird aus der Phrasierungsbewegung? AMZ 30, 1.
- Riemann, Ludw.** »Das absolute Gehör«, Eine Entgegnung, NMZ 29, 24.
- Riesemann, Oskar v.** »Les legs de Moussorgski«, S 66, 34f.
- Rodewald, A.** Der 15. Sängertag des Deutschen Sängerbundes am 11. und 12. Sept. 1908 zu Berlin, SH 48, 38.
- Roth, Herm.** Lied und Gedicht, Mk 8, 2.

- Roujon, Henri.** La Société des professeurs du Conservatoire, RM 8, 18/19.
- Rudder, M. de.** Festspiele de Bayreuth. SIM 4, 10.
- Sablayrolles, Dom Maur.** El nombre musical gregorià o rítmica gregoriana, RMC 5, 58.
- Salvat, J.** Pensions y pensionats, RMC 5, 57.
- Scharlitt, Bernard.** Chopin und Wagner, Mk 8, 1.  
— Zwei Brieffragmente Chopin's über den Bruch mit George Sand, Mk 8, 1.
- Schlemihl.** Etwas vom Publikum. Plauderei, RMZ 9, 39.
- Schmid, Otto.** Edmund Kretschmer †, BfHK 13, 1.  
— Max Lewinger †, ibid.  
— Edmund Kretschmer † (gest. 13. Sept. 1908), SH 48, 41.
- Schmidt, Leopold.** Die Grenzen des musikalischen Ausdrucks, S 66, 37.  
— Vom Subjektivismus in der Musik, S 66, 41.
- Schmitz, Eugen.** Die Münchener Festspielsaison, MRu 1, 7f.
- Schnerich, Alfred.** Wünsche für die hundertste Wiederkehr von Haydn's Todestag (31. Mai 1909), MRu 1, 8.
- Schweich, B.** Johannes Brahms. Ein Gedenkblatt, Der Kompaß, Stuttgart, 4, 16.
- Segnitz, E.** La musica nel romanticismo tedesco, RMI 15, 3.  
— Leone Sinigaglia, AMZ 35, 41.  
— Georg Schumann, BfHK 13, 1.
- Seidl, Artur.** Kulturbrief aus dem deutschen Winkel (Dessau), Der Sammler, Beilage zur »Augsburger Abendzeitung«, 1908, Nr. 116.
- Sincero, D.** Il ripieno nell'organo, RMI 15, 3.
- Smend, Julius.** Die neueste Bach-Monographie, MSfG 13, 10.
- Somigli, C.** Giulio Stockhausen e la scuola del canto artistico, RMI 15, 3.
- Sommer, H.** Musik im Volkshaushalt, Die Zukunft, Berlin, 16, 51.
- Sonneck, O. G.** Im Konzertsaal nur Konzertmusik. Eine Anregung, RMZ 9, 40.
- Spanuth, Aug.** Zur geschäftlichen Metamorphose im Musikgetriebe. II, S 66, 36.  
— Die Operette in Amerika, S 66, 38.  
— Gustav Mahler's siebente Symphonie, S 66, 39.
- Starczewski, F.** »Musikalische Reflexionen«, Mm 1.
- Steinhauer, Carl.** Die aufgegebenen Chöre bei Gesangwettstreiten, ihre Zweckmäßigkeit und erzieherischer Wert, Deutsche Sängerwarte, Trier, 4, 1.
- Steinitzer, Max.** Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst. Rede des Ministers für musikalische Angelegenheiten Dr. v. Heitersheim, NMZ 30, 1.
- Stephani, Herm.** Zur Partiturenreform, AMZ 35, 39.
- Stieglitz, Olga.** Die Reform des höheren Mädchenschulwesens und ihre Bedeutung für die Musiklehrerin. Eine zeitgemäße Betrachtung, KL 31, 19.
- Storck, K.** Richard und Minna Wagner. Eine Tragödie. Aus Richard Wagner's Briefen dargestellt, Der Türmer, Stuttgart, 10, 12.
- Tarnowski, Stanislaw.** Zur Charakteristik Frédéric Chopin's, Mk 8, 1.
- Tetzel, Eugen.** Begründung der anlässlich der Neuerungen der »modernen Klavier-technik« aufgestellten 7 Thesen. (Vortrag, gehalten a. d. IV. Musikpädagog. Kongreß zu Berlin, Pfingsten 1908, in den einzelnen Punkten ergänzt und erläutert), KL 31, 19f.
- Tischer, Gerh.** Der C. V. deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine. (5. Delegiertenversammlung zu Köln), RMZ 9, 39.  
— Musik im Volkshaushalt. (Erwiderung auf den gleichlautenden Aufsatz v. Hans Sommer in der »Zukunft« Nr. 51), RMZ 9, 41.
- Uhl, Edm.** Das Richard Strauß-Musikfest in Wiesbaden (4. bis 10. Okt. 1908), AMZ 35, 42.
- Ulrich, Bernh.** Die älteste Anleitung zum Kunstgesang, Sti 3, 1.
- Valleyres.** Un Wagnérien à Paris en 1857, CMu 11, 19.
- Volbach, Fr.** Musikfeste, Hochland, München, 5, 12.
- W., G.** Felix Weingartner's »Golgatha«, NMZ 30, 1.
- Wagner, Rich.** Il pubblico nel tempo e nello spazio, RMI 15, 3.
- Walk, Max.** Tönende Lehrmittel? Eine Entgegnung auf den Artikel von Prinz »Über d. Absingen v. Noten«, MSS 3, 7.
- Walter, Karl.** Der Roraffe im Münster zu Straßburg, KM 9, 8.
- Weber-Bell, Nana.** Schnürleib und Gesangsästhetik, MRu 1, 7f.  
— Die Atmungskunst des Menschen, in Verbindung mit Ton und Wort im Dienste der Kunst und der Wissenschaft. von Jeanne van Oldenbarnevelt, MSS 3, 7f.
- Weimar, G.** Über Rhythmus, CEK 22, 10.
- Weinmann, Karl.** Zur Charakteristik der Tonarten, GBl 33, 9, 10.  
— Das Dekretale »Docta S. S. Patrum« Johann XXII. und die musikalische Geschichtsschreibung, KM 9, 8.
- Wethlo, Franz.** Sichtbare Tonschwingungen. — Ein neues Stroboskop, Sti 3, 1.
- Wolffheim, Werner.** Vom 4. Deutschen Bachfeste, AMZ 35, 42.
- Wustmann, Gust.** Ein Brief Carl Philipp Emanuel Bach's, ZIMG 10, 1.



## Buchhändler-Kataloge.

- C. A. André**, Frankfurt a. M. Steinweg 7. Antiquar-Katalog Nr. 25. Klavierauszüge. Ant.-Kat. Nr. 26 Musikliteratur (Bücher und Schriften) Ant.-Kat. Nr. 26 Partituren. Ant.-Kat. Gesangsmusik.
- J. Baer & Co.**, Frankfurt a. M., Hochstettstr. 6. Katalog 555. Musikgesch. und -theorie, Kirchenmusik — Oper — Tanz — Lied. 2255 Nrn. In Vorbereitung: Autographen aus der Musik- und Theaterwelt. Interessenten werden gebeten sich vormerken zu lassen.
- C. G. Börner**, Leipzig, Nürnbergerstr. 41. Lager-Katalog X. Autographen, darunter große Abtlg.: Musiker (darunter Brief-) Autographen von Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Schuman, Wagner). Von Interesse besonders zwei Solokantaten von A. Scarlatti (à 350 M.). Nr. 230 bis 346.
- Breitkopf & Härtel**, Mitteilungen Nr. 93. (Sept. 1908) Bericht über die Ausgaben der Werke Jos. Haydns, Jacob Obrecht's, Palestrina's, die 2. Auflage des Klavierauszugs von Beethoven's „Leonore“, von Denkmälern der Tonkunst in Bayern und Österreich, der „Parthenia“ (der ersten gedruckten Sammlung für Klavier, 1611), der Werke Rameau's (Bd. XIII *Les Fêtes de Polymnie*). Als demnächst erscheinend sind angezeigt: La Mara, Briefwechsel zwischen F. Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen, Litzmann, B. Clara Schumann. 3. Schluß) Band. Thayer, A. W. 5. (Schluß) Band.
- A. Buchholz**, München, Ludwigsstr. 7. Antiquariats-Katalog Nr. 46. Deutsche Literatur. Darunter eine Auswahl alter Operntexte.
- Gilhofer & Ranschburg**, Wien I, Bognergasse 2. Autographen-Auktionskatalog. Darunter: Beethoven: 21 Briefe an Karl Bernard; Briefe an seinen Neffen; Brief an Blöchlingen, Piuk; Denkschrift über die Familie Beethoven. Es handelt sich um den vor einem Jahr erfolgten Beethovenfund. Richard Wagner: 14 Briefe an Josef Hoffmann.
- L. Liepmannsohn**, Berlin SW. 11, Bernburgerstr. 14. Briefe u. Urkunden, darunter die Abteilung: Künstler. Nr. 1252 bis 1489. Vieles Musiker betreffendes. Versteigerung am 23.—25. November.
- List & Franke**, Leipzig, Talstr. 2. Lager-Verzeichnis Nr. 404. Musikliteratur. Musikalien. 2794 Nr. Darunter manches Wertvolle und Gesuchte.
- L. S. Olschki**, Florenz, Lungarno Acciaiuoli 4. Calal. LXVI. Musique. Überaus wertvolle Sammlung von praktischer (weltliche u. geistliche) u. theoretischer Musik. 529 Nrn.
- Reeves' Catalogue**. Part. 12. 1908. London, W. C. St. Giles Warehouse, 4 High Street. Music and musical literature (ancient a. modern, second hand and new). Angezeigt sei an dieser Stelle, daß der Verlag **Bach & Co.**, London W. 139 Oxford Street, eine Ausgabe der Klavier-Musik von Aless. Scarlatti ankündigt. hrs. von J. S. Shedlock.
- Taussig & Taussig**, Prag, Kl. Ring 144, I. Antiquarischer Anzeiger 148. Ältere praktische und theoretische Musik. Die Musik in Böhmen. 1468 Nrn.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Wien.

Freitag, den 10. April, teilte Herr Dr. Erich Hornbostel (Berlin) in einem Vortrage über „Musikleben bei den Pawnee-Indianern“<sup>1)</sup> die Ergebnisse seiner, im Herbst 1896 unternommenen Forschungsreise nach Oclaroma mit. Das Musikleben der Pawnee-Indianer steht fast ausschließlich im Dienste religiöser Zeremonien. Die gebräuchlichen Instrumente sind Trommeln und Rasseln zur Rhythmusmarkierung, ferner eine Art Flöte, die hauptsächlich für den Ausdruck der Erotik verwendet wird. Die Gesänge der Pawnee's sind meist fünfstufig. Als ihnen selbst bekannte charakteristische Vortragsweisen sind eine Art Storzato-Vorschlag, ferner verschiedene Vibrationen und Pulsationen zu erwähnen. Der Vortragende ist zu dem Ergebnisse gelangt, daß die Fillmore'sche Theorie des Vorhandenseins eines latenten Harmoniegefühles bei diesen Völkern entschieden abzulehnen sei. Dr. v. Hornbostel wies am Schlusse seiner von zahlreichen Phonogrammen und Lichtbildern unter-

1. Vgl. auch den Bericht in Ztsch. VII, S. 382. D. R.



stützten Ausführungen auf die hohe Mortalität und das voraussichtlich baldige Aussterben der Indianervölker hin; es sei daher höchste Zeit zur Vornahme wissenschaftlicher Untersuchungen.

Die Reihe der diesjährigen Veranstaltungen wurde mit einem Vortragsabende am 11. Mai und einem historischen Konzerte am 12. Mai geschlossen. In ersterem kamen nach einleitenden Worten von Dr. Karl Horwitz, in welchen er die Bedeutung Josef Starzer's für die Wiener vorklassische Schule kennzeichnete, zwei Divertimenti (Streichquartette) dieses Komponisten zur Aufführung. Das historische Konzert unter Leitung von Dr. Karl Horwitz brachte eine Sinfonie und eine Sonate von G. M. Monn, eine Partita von M. Schlöger und eine Sinfonie in G von Josef Haydn aus der ersten Schaffenszeit des Meisters. Sie weist deutlich den Zusammenhang mit der vorklassischen Schule auf.

Gustav Donath.

### Neue Mitglieder.

**Guido Endter**, cand. phil., Marburg (Lahn), Wilhelmstr. 1.

**Max Ast**, Ingenieur, stud. phil., Wien XIII/9, Wambachergasse 5.

**Otto Andersson**, Musikhistoriker und Folklorist, Helsingfors, Skeppsredaregatan 1.  
Seminaroberlehrer **Friedrich**, Rochlitz.

**Heinrich Schäubler**, Lehrer, Riehen b. Basel.

**Dr. Bernhard Engelke**, Magdeburg-B., Bleckenburgstr. 1a.

**Ernst Wilmersdoerffer**, München, Möhlstraße 41.

**Dr. Hans Löwenfeld**, Leiter der Oper des Leipziger Stadttheaters, Leipzig-Gohlis, Gohliserstraße 23.

**Joseph Ivimey**, Esq., 44 Claverton Street, St. George's Square, London, S.W.

**Miss Susan M. Gairdner**, West View, Pinner, Middlesex.

**Miss Rosa Standfast**, Magdalen College School, Brackley, Northants.

Grossherzogliche Bibliothek, Weimar.

Musikwissenschaftliches Institut der Universität Leipzig, Universitätsstr. 13 prt.

**G. Molyneux Palmer**, Esq., Tullagee, Willingdon, Eastbourne.

The Right Hon. the **Earl of Donoughmore**, 5 Chesterfield Gardens, London W.

**John Northwood**, Esq., 3 Priestley Road, Birmingham.

**Armas Launis**, Magister, Helsingfors, Kilo, Albergä.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

**Julius Mauer**, stud. phil., jetzt: Kiel, Gerhardtstraße 13 II.

**Otto Möckel**, jetzt: Dresden-A., An der Frauenkirche 22.

**Edler von Stockhammer**, jetzt: Neumark a. d. Rott (Oberbayern).

Professor **Ernst Bischoff**, jetzt: Mannheim, Neue Merzelstraße 13.

**Nestor Lejeune**, Paris, jetzt: 71 rue de Clichy.

**Dr. H. C. Perrin**, jetzt: Mc. Gill University, Conservatorium of Music, Montreal, Canada.

**Heinrich von Opiensky**, Warschau, jetzt: Nowogrodzka 7 II.

**Charles van den Borren**, jetzt: Uccle-Brüssel, 55 rue Stanley.

Professor **Richard Buchmayer**, Dresden-A., jetzt: Werderstraße 26 I.

Signor **M. Esposito**, jetzt: 7, St. James Terrace, Clonskeagh, Dublin.

**Dr. Zdzislaw Jachimecki**, Krakau, jetzt: Grodzka 47.

**Dr. Walter Pauli**, jetzt: Cassel, Schlangenweg 9.

**C. S. Myers**, Esq., jetzt: 12 Brookside, Cambridge.

**J.-G. Prod'homme**, Paris, jetzt: XVIII. 11 Avenue des Tilleuls.

**Max Unger**, früher Bromberg, jetzt Leipzig, Liebigstraße 9 I.

Ausgegeben Anfang November 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N  
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

---

Heft 3.

Zehnter Jahrgang.

1908.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *S.* für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### Mitteilungen über den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien

(25.—29. Mai 1909).

Der III. Kongreß der IMG. wird, wie bereits mitgeteilt wurde, anläßlich der Haydn-Zentenarfeier in Wien gehalten. Die Feier steht unter dem Protektorat Seiner Majestät Kaiser Franz Josef I. Das Programm wird für die Mitglieder des Kongresses neben einer Festversammlung (mit Aufführung Haydn'scher Werke) fünf Veranstaltungen in Kirche, Konzert und Oper, ferner Empfänge, Besuch von historisch-denkwürdigen Stätten, von Museen und einen Ausflug nach Eisenstadt enthalten. Das Präsidium wird zu Beratungen zusammentreten; neben den allgemeinen Sitzungen und Sektionsberatungen wird die Generalversammlung der IMG. abgehalten. Das genauere Programm wird später bekannt gegeben. Die Liste der Vorträge und Referate wird im Januarheft der Zeitschrift publiziert. An alle Mitglieder der IMG. ergeht das höfliche Ersuchen, die Anmeldung dieser Vorträge und Referate möglichst bald an das Musikhistorische Institut der k. k. Universität Wien IX, Türkenstraße 3 (mit der Aufschrift: Kongreßkomitee) zu richten.

#### A. Kongreßordnung.

§ 1. Der dritte Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft wird zu Wien vom 25. bis 29. Mai 1909 tagen. Die Verhandlungen finden in allgemeinen Versammlungen und Sitzungen der Sektionen statt.

§ 2. Die Sektionen scheiden sich nach folgenden Gebieten<sup>1)</sup>:

I. Musikgeschichte

a) alte,

b) neue.

---

1) Eine ergänzte Liste der Leiter dieser Sektionen (vgl. Novemberheft dieser Zeitschrift) wird im Januarheft veröffentlicht werden.

- c) Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen.
- d) Geschichte der Oper.
- e) Lautenmusik.

- II. Musikalische Ethnographie (Exotische Musik und Folklore).
- III. Theorie, Ästhetik, Didaktik.
- IV. Bibliographie und Organisationsfragen.  
(Unterabteilung: Musikalische Länderkunde.)
- V. Kirchenmusik (katholische und evangelische)  
(Unterabteilung für Orgelbaufragen).

Die Sektionen können sich je nach Bedürfnis vorübergehend oder für die Dauer des ganzen Kongresses in Unterabteilungen zerlegen. Die Bildung neuer selbständiger Sektionen ist nicht zulässig. Einzelne Unterabteilungen können sich im Bedarfsfalle zusammenschließen.

§ 3. Die Wahrnehmung der Geschäfte des Kongresses liegt bis zum Tage der Eröffnung in den Händen des für die Vorbereitungen zusammengetretenen Wiener Kongreßausschusses unter Vorsitz der Herren Guido Adler, Viktor Edler von Lang, Friedrich Jodl.

§ 4. An die Stelle des Wiener Kongreßausschusses tritt mit Eröffnung des Kongresses für die Leitung der wissenschaftlichen Verhandlungen ein Zentralausschuß, zusammengesetzt aus dem Präsidium der IMG., den Vorsitzenden und Schriftführern des Wiener Kongreßausschusses und dessen Vertretern für die Sektionen, sowie den Sektionsleitern. Aus der Mitte dieses Zentralausschusses kann ein engeres Komitee gebildet werden.

§ 5. Der Kongreß ist für jeden Interessenten zugänglich nach Maßgabe der für die Veranstaltungen zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten.

§ 6. Jedes Mitglied des Kongresses und jeder Teilnehmer des Kongresses hat sich bei seiner Anmeldung oder spätestens beim Beginn des Kongresses unter genauer Angabe von Stand, Titel und Wohnort in die Listen derjenigen Sektionen eintragen zu lassen, an deren Verhandlungen er teilnehmen will, und seine Wiener Wohnung für die Dauer des Kongresses anzugeben.

§ 7. Jedes Mitglied und jeder Teilnehmer unterwirft sich durch seine Anmeldung und Aufnahme den Bestimmungen der Kongreßordnung.

§ 8. Mitglieder des Kongresses entrichten einen Betrag von K 24,—. Mitglieder der IMG. entrichten den Betrag von K 18,—. Begleiterkarten für Angehörige der Kongressisten werden für K 12,— ausgestellt.

Teilnehmer entrichten den Betrag von K 5,—.

Nach Zahlung des Beitrages und Aufnahme in die Listen wird ein Schein ausgestellt, der bei Beginn des Kongresses gegen die entgeltliche Karte umzutauschen ist.

§ 9. Die Mitgliedskarte berechtigt zur Beteiligung an den wissenschaftlichen Vorträgen und Beratungen bei den allgemeinen und Sektionssitzungen, an allen musikalischen und sonstigen Veranstaltungen, ferner zum Besuch von Instituten, Sehenswürdigkeiten und zum Empfange der Kongreßberichte. Hierbei könnte nur die Kammermusik-Aufführung nach Maßgabe des beschränkten Raumes eine Ausnahme bilden. Zur Abstimmung über wissenschaftliche Resolutionen sind nur die Mitglieder des Kongresses berechtigt. Begleiterkarten berechtigen zum Besuch der wissenschaftlichen Beratungen und Vorträge, musikalischen und sonstigen Veranstaltungen, geben aber keinen Anspruch auf ein Exemplar des Kongreßberichtes. Die Teilnahme an der Hauptversammlung der IMG. ist nach deren Satzungen nur den Mitgliedern der IMG. gestattet.

§ 10. Die Teilnehmerkarte berechtigt zur passiven Beteiligung an den Sitzungen (allgemeinen und Sektions-) und dem Besuch der Festmesse.

§ 11. Die Verhandlungen werden in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache geführt.

§ 12. In der ersten allgemeinen Kongreßversammlung, die vom Vorsitzenden der IMG. oder einem andern vom Zentralausschuß bestimmten Mitgliede des Präsidiums der IMG. geleitet wird, schreiten nach allgemeinen Begrüßungen die anwesenden Mitglieder über Vorschlag des Zentralausschusses zur Wahl des zur Leitung der wissenschaftlichen Verhandlungen zu berufenden Kongreßpräsidenten, der Vizepräsidenten und eventuell von Ehrenpräsidenten. Schriftführer für die allgemeinen Versammlungen und Sektions-sitzungen bestellt der Wiener Kongreßausschuß.

§ 13. Die Verhandlungen der Sektionen werden von den früher delegierten Vorsitzenden, resp. deren Stellvertretern geleitet. Es steht dem Zentralausschuß, resp. dem aus ihm gebildeten engeren Komitee zu, eventuell notwendige Ergänzungen vorzunehmen.

§ 14. Die Stundeneinteilung wird vom Kongreßausschuß nach dem vorliegenden Material getroffen.

§ 15. Für Vorträge in allgemeinen Sitzungen sind als zeitliche Maximalgrenze 45 Minuten festgesetzt, für Referate oder Vorträge in Sektionen 20 Minuten, für Diskussion dem einzelnen Redner 5 Minuten. Dem Ermessen des Vorsitzenden ist es überlassen, bei Referaten mit musikalischen Illustrationen eine Verlängerung bis zu 30 Minuten und bei Diskussionen eine Verlängerung bis zu 10 Minuten zuzugestehen.

Die Tagesordnung der allgemeinen Sitzungen wird je am Anfang vom Vorsitzenden mitgeteilt. Die Tagesordnung der Sektionssitzungen wird von jeder Sektion selbständig festgestellt.

§ 16. Alle Anträge und Resolutionen der Sektionen sind in der letzten allgemeinen Sitzung mit einer kurzen Begründung vorzulegen, ebenda sind die Resumés der Sektionsberatungen von den Vorsitzenden der Sektionen zu erstatten. Über Anträge und Resolutionen wird ohne Diskussion abgestimmt.

§ 17. Anmeldungen von Vorträgen und Referaten sind an den Wiener Kongreßausschuß zu richten (Adresse: Musikhistorisches Institut der k. k. Universität, Wien, IX. Türkenstraße 3, mit der Beischrift: Kongreßkomitee Sektion . . .).

§ 18. Ein etwa zu edierendes Kongreßtageblatt ist der vom Kongreßausschuß bestellten Redaktion anvertraut.

§ 19. Über den Verlauf jeder Sitzung wird ein Protokoll geführt. Sämtliche Protokolle sollen mindestens auszugsweise im Kongreßbericht publiziert werden. In diesen werden auch die Hauptthesen der Vorträge und Referate aufgenommen, sofern sie hier nicht wortgetreu veröffentlicht werden können. Es ist wünschenswert, daß die in den Sektionen zur Beratung gelangenden Referate wenigstens in den Hauptthesen vor dem Kongreß in Druck gelegt und den Mitgliedern vor den Beratungen eingehändigt werden. Hierzu sind die Manuskripte bis spätestens Ende Februar 1909 einzusenden; Auszüge sollen regulär nicht mehr als 1000 Worte enthalten. Es ist wünschenswert, daß auch jeder Diskutierende am Schlusse der Beratung eine Aufzeichnung seiner Bemerkungen abgebe; die Vorsitzenden resp. Schriftführer sind berechtigt, die Übereinstimmung dieser Aufzeichnung mit dem in der Diskussion Vorgebrachten zu prüfen.

Die Herausgabe und die Redaktion des Kongreßberichtes obliegt dem Wiener Kongreßausschuß.

### B. Allgemeine Mitteilungen.

1. Im eigenen Interesse der Mitglieder und Teilnehmer des Kongresses und um die Häufung der Geschäfte in den letzten Wochen vor Beginn des Kongresses zu vermeiden, wird ersucht, die Anmeldungen und den Mitgliedsbeitrag möglichst zeitig einzuschicken.

Anmeldungen werden erbeten an die Adresse: Musikhistorisches Institut der k. k. Universität Wien, IX, Türkenstraße 3 Aufschrift: Musikkongreß (mit Beilage einer Visitkarte). Die Beiträge sind zu senden an: Herrn Carl August Artaria, Wien I, Kohlmarkt 9; die erfolgte Einzahlung wolle man gleichzeitig mit genauer Angabe von Name, Wohnort und Adresse an die Adresse des Musikhistorischen Instituts anzeigen.

2. Mitglieder und Teilnehmer, die sich nach dem 20. Mai anmelden, werden ersucht, den Mitgliedsbeitrag im Bureau des Kongresses, I, Kohlmarkt 9 persönlich einzuzahlen.

3. Alle Mitglieder und Teilnehmer des Kongresses werden ersucht, sobald nach ihrer Ankunft sich im Bureau des Kongresses zu melden, ihren Namen, ihre Wiener Adresse und die Sektionen, denen sie beitreten wollen, in die aufliegenden Listen einzutragen und Mitteilungen und Drucksachen in Empfang zu nehmen.

4. Das Bureau wird von Montag, 24. Mai an, täglich von 9 Uhr morgens bis 7 Uhr abends geöffnet sein.

5. Über Begrüßungsansprachen zu Beginn des Kongresses und etwaige andere Ansprachen hat der Zentralsausschuß, resp. die Kongreßleitung zu befinden.

Für den Wiener Kongreßausschuß: Guido Adler.

## Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz.

Im ersten Bande der Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Schütz veröffentlichte Ph. Spitta im Jahre 1885 das Fragment eines Weihnachtsoratoriums des Meisters, bestehend in einer einzelnen Stimme, die die Rezitative des Evangelisten mit Generalbaß enthält (a. a. O. S. 162 ff.). Als Vorlage diente dem Herausgeber der in der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindliche Originaldruck dieser Stimme aus dem Jahre 1664 mit dem Titel:

Historia / Der Freuden- und Gnadenreichen / Geburt Gottes und / Marien Sohnes / Jesu Christi / Unsers Einigen Mitlers, Erlösers / und Seligmachers / Wie dieselbige / Auff gnädigste Anordnung Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. / H. Johann Georg des Andern / Vocaliter und Instrumentaliter in die Music versetzt / worden ist / Von / Heinrico Schützen, Churfl. Durchl. zu / Sachsen etc. ältesten Capel-Meistern. — Gedruckt zu Dresden, bei Wolfgang Seyfferten, 1664, und daselbst zu finden bey Alexander Heringen, Organisten, Auch in Leipzig bey selbigen Cantori zu erfragen.

Ferner druckt Spitta (a. a. O. S. 163) das wahrscheinlich von Alexander Hering verfaßte Vorwort ab, »angehengte Erinnerungen«, welche bei der Aufführung zu beherzigen sind, und fügt die Bemerkungen hinzu: »Ob von den Manuscript gebliebenen concertirenden Stücken noch ein mal wieder et-



was zum Vorschein kommen wird, muß die Zeit lehren. Vielleicht hilft diese Publikation dazu, wenn überhaupt noch etwas existiert. Über Schütz' Werken hat ein Unstern gewaltet. Sein gesamter musikalischer Nachlaß verbrannte 1760 zu Dresden; alles was in Kopenhagen von ihm vorhanden war, ging 1794 beim Schloßbrande zugrunde. Man darf also auf ein Wiederfinden verlorengegangener Werke nicht zu lebhaft hoffen. — Es gereicht mir zur Freude, diese pessimistische Äußerung Spitta's für den vorliegenden Fall zu entkräften und der musikalischen Welt das ihr vom Schicksal so lange vorenthaltene Werk zurückzugeben. Zwar liegt es auch jetzt noch nicht völlig intakt vor — der verhängnisvolle Unstern scheint noch immer zu walten —, aber doch in einer Gestalt, die uns das Ganze als eine Perle nicht nur spezifisch Schütz'scher, sondern alter Oratorienmusik überhaupt erkennen läßt. Das Vermißte bestand in drei großen Chören mit voller Instrumentalbegleitung, drei Ensembles (zwei Terzette, ein Quartett) und vier Soli (Arien). Davon ist jetzt außer den Chor- und Orchesterstimmen der Einleitung und einer (leicht zu ergänzenden) zweiten Posaunenstimme, alles gefunden, einiges sogar in doppelten Exemplaren.

In der Universitätsbibliothek Upsala, der wir die Erhaltung so mancher kostbaren Handschrift deutscher Abstammung verdanken, befindet sich unter Sign. Ms. 71 eine Anzahl handschriftlicher Stimmen ohne Autorbezeichnung, über die R. Eitner im »Quellenlexikon« (nach einer Mitteilung Prof. Stiehl's [Lübeck]) als über eine Komposition Joh. Theile's berichtet: »Die Geburt unsers Herrn J. Chr. Introduction mit Chor u. Orch. Actus 1—3. Intermedium 1—8 und Beschluß. Text zum 1. Akt: Machet Euch zum Streit gefaßt. Chor und Arie à 10«. Eitner vermutete, daß es vielleicht das von Gerber vom Jahre 1681 erwähnte Werk Theile's, die in Hamburg aufgeführte Oper »Die Geburt Christi« sei. Die Einsicht in das Manuskript ergab, daß Eitner's Vermutung nicht nur falsch, sondern die Wiedergabe des Titels überhaupt irreführend ist. Es handelt sich nicht um ein einziges Stück, sondern um zwei voneinander unabhängige, nur zufällig in Nachbarschaft geratene Kompositionen. Es gehören nämlich zusammen erstens: je vier mit *Actus I, II, III* überschriebene Chorstimmen auf moralisierende geistliche Texte im Hamburger Operngeschmack, von denen der erste mit den von Eitner zitierten Worten beginnt. Vermutlich bilden sie die Aktschlüsse eines biblischen Schauspiels oder einer biblischen Oper und mögen — was dahingestellt bleibe — von Joh. Theile stammen. Zweitens gehören zusammen: Chor- und Orchesterstimmen mit der Überschrift »Die Geburt unsers Herrn Jesu Christi« und einzelnen Satzbezeichnungen wie Introduction, Intermedium I, Intermedium II usw. Ein Vergleich der dabei in doppelten Exemplaren sich vorfindenden Evangelistenstimme mit dem Spitta'schen Abdruck ergab, daß damit das Stimmenmaterial des verschollenen Schütz'schen Weihnachtsoratoriums gefunden war.

Dem Charakter einer vorbereitenden Anzeige gemäß möge im folgenden nur der Plan des sorgfältig angelegten Werkes mit beiläufigen Anmerkungen gegeben sein<sup>1)</sup>. Die in Aussicht genommene kritische und praktische Ausgabe wird dann Gelegenheit zu weiteren Studien bieten.

Historia von der Geburt unsers Herrn Jesu Christi. Intro-

1) Die letzteren, sowie die Notenbeispiele beziehen sich, da die Evangelistenstimme in der Gesamtausgabe (a. a. O.) zugänglich ist, nur auf die bis jetzt unbekannten Stücke.

duktion oder Eingang zu der Gebuhrth Unsers Herren Jesu Christi. Mit einem vollen Chore à 4. und Sinfonia von Instrumenten<sup>1)</sup>.

*F*dur, C, 31 Takte. Von dieser Einleitung liegt leider nur die bezifferte Orgelstimme vor, — der einzige größere und beklagenswerte Defekt des neuen Fundes. Es fehlen also vier Chor- und fünf Instrumentalstimmen. Das achttaktige Instrumentalvorspiel trägt die Bezeichnung *Sinfonia*. Im neunten Takt setzt der Chor ein mit den in der Continuo-Stimme bemerkten Worten »Die Geburth . . .«, die nach Ausweis der Evangelistenstimme zu ergänzen sind: »Die Geburt unsers Herrn Jesu Christi, wie uns die beschrieben wird von den heiligen Evangelisten«.

*Sinfonia.*

Organum

Die Geburt

Der Versuch einer Rekonstruktion der Chor- und Orchesterstimmen aus dieser bezifferten Orgelstimme stößt naturgemäß auf Schwierigkeiten, wenn es auch einer mit Schütz'scher Satztechnik vertrauten Hand nicht unmöglich sein dürfte, eine dem Original nahekommende Komposition zu liefern. Bezifferung und rhythmische Gliederung des Basses legen den Schluß nahe, daß der Satz, ähnlich dem Schlußchor, vorwiegend homophon gehalten war und nur in der Mitte (Takt 20—25) eine Stelle polyphonen Charakters (vielleicht auf den Worten »wie uns die beschrieben«) enthielt. Problematisch erscheint die Textunterlegung in den letzten sieben Takten, für die die angeführten Ergänzungsworte nicht ausreichen; man ist versucht, eine fünfmalige Wiederholung des Wortes Amen hinzuzufügen, was dem ruhig ausklingenden Plagalschlusse am besten entspräche. Für die Verwendung der Instrumente (zwei Violinen, Viola, zwei Posaunen) bietet der Schlußchor einigen Anhalt. Kurze Instrumentalritornelle, die nach Carissimi's Manier eine vorhergehende ein- oder mehrtaktige Schlußklausel des Vokalparts echoähnlich wiederholen, glaube ich bei den durch Klammern bezeichneten Takten annehmen zu dürfen.

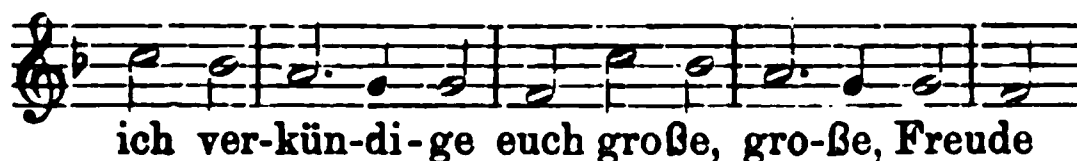
1) Die den Sätzen beigegebenen Überschriften in der gedruckten Evangelistenpartie stimmen mit denen der Handschrift nicht durchweg überein. Wo bemerkenswerte Varianten vorliegen, sind sie als Anmerkung gegeben; so gleich im vorliegenden Falle. Im Druck heißt es: »Die Introduction oder Eingang: die Geburt unsers Herren Jesu Christi, wie uns etc. A. 9. in 2 starke Chore, deren eine von 4. Vocal und der andre von 5. Instrumental-Stimmen«.

Evangelist [Rezitativ mit Orgelbegleitung]: Es begab sich aber zu derselbigen Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augusto ausging usw. [Das Folgende wörtlich nach Luk. II, 1—10; bis:]: und der Engel sprach zu ihnen.

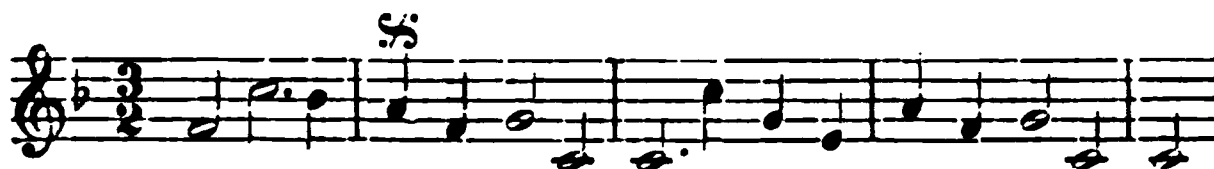
Intermedium I. Der Engel zu den Hirten auf dem Felde: *Canto solo con due Viole di gamba, worunter bisweilen deß Christkindleins Wiege mit eingeführet wird*<sup>1)</sup>.

Fürchtet euch nicht, siehe ich verkündige euch große Freude usw. [Luk. II, 10—12; bis:]... und in einer Krippe liegend.

*F* dur,  $\frac{3}{4}$ ; 108 Takte. Die Form dieser sinnigen, froheste Weihnachtsstimmung atmenden Arie besteht aus fünf durch Fermaten gekennzeichneten Abschnitten, die jedesmal (mit Ausnahme des letzten) mit dem jubelnd hinaus-tönenden Hauptgedanken:



beschlossen werden. Den pastoralen Charakter der Szene deuten die Violon mit einem viertaktigen, kanonisch gehaltenen Vorspiel an:



Eine besondere Bedeutung erhalten beide Themen durch Bezugnahme auf die Sitte des weihnachtlichen »Kindelwiegens«: die mehrfach hintereinander

wiederholte Baßfigur, über die sie gebaut sind:  usw. im

Verlaufe teils in Dur, teils in Moll gebracht, erinnert in reizender Weise an die Schaukelbewegung der heiligen Wiege, von der in der Überschrift die Rede ist. Noch zweimal kehrt später diese Baßfigur (zu veränderten Oberstimmen) wieder, nämlich im 7. und 8. Intermedium (s. unten), wo der Engel Joseph im Traum zum Aufbruch von und nach der Stadt Davids rät; sie nimmt also geradezu den Charakter eines Leitmotivs an<sup>2)</sup>. — Die Instrumentalritornelle sind überwiegend so gehalten, daß das zweite Instrument das Thema oder Motiv des ersten in strenger Nachahmung bringt, und zwar auch dort, wo sich beide der Singstimme begleitend anschmiegen. Streckenweis schweigen die Violon, gleichsam um dem Sänger völlige Freiheit im subjektiven Ausdruck zu lassen. Eine der schwungvollsten Stellen dieser Art ist folgende:



1) Im Druck: *Intermedium 1. Der Engel zu den Hirten auff dem Felde: Fürchtet euch nicht. Eine Discantstimme alleine mit 2. Violetten und 1. Violon. Worunter des Christ Kindleins Wiege bißweilen mit eingeführt.*

2) Arnold Mendelssohn (Darmstadt) hat, als er vor Jahren die Evangelistenpartie Schützens für die Praxis retten wollte, indem er die Intermedientexte neu hinzukomponierte, an dieser Stelle sinnigerweise die alte Weihnachtsmelodie »Joseph, lieber Joseph mein« benutzt. Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Malerische Züge finden sich auf den Worten ›Windeln gewickelt‹.


Evangelist. Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobeten Gott und sprachen (Luk. II, 13).

Intermedium II. *Chorus angelorum à 8, 5 voci, 2 Violini e complemento di Viole si placet.*

Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.


*F*dur,  $\frac{3}{4}$ ; 93 Takte. Besetzung: 2 Sopr., Alt, 2 Ten., Baß, 2 Violinen, Viola (unisono mit dem ersten Sopran), Fagott, Orgel. — Der mit Meisterhand entworfene Chor besteht aus drei ineinander übergreifenden Teilen, deren erste beiden, mit den Themen:

1. Sopran



Eh - - - re sei Gott

Alt



und den Menschen ein Wohl - - - ge-fal-len

streng imitierend eingeführt werden, während im dritten sämtliche Stimmen sogleich zusammentreten und auf dem Worte ›Wohlgefallen‹ ein jubelndes Wechselspiel in Terzen- und Sextengängen entfalten. Die Instrumente wirken nur auf kurze Strecken mit, sind aber mit außerordentlicher Feinheit und Freiheit geführt, namentlich ist der strahlende hohe Klang der Violinen aufs schönste ausgenutzt.

Evangelist: Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander (Luk. II, 15).

Intermedium III. *Chorus pastorum. Tres Alti con 2 Flauti et Fagotto à 6.*

Lasset uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist und der Herr uns kund getan hat (Luk. II, 15).

*F*dur, C; 34 Takte. Das geschäftige Eilen der biedern Hirten findet seinen Ausdruck in dem imitiert eingeführten Thema:



Las-set uns nun ge - - - hen gen Bethle-hem

das die Blasinstrumente schon vorher in der Einleitung, aber in Umkehrung gebracht haben. Beim Eintritt des zweiten Satzgliedes wechselt das Motivmaterial, wie allgemein in der Motette üblich. Die Schlußworte ›und der Herr uns kund getan hat‹ sind mit besonderem Nachdruck hervorgehoben.

Evangelist: Und sie kamen eilends und fanden beide, Maria und Joseph . . [Luk. II, 16—21; bis:] . . ehe er denn im Mutterleibe empfangen ward.

[Das Folgende nach Matthäus II, 1] Da Jesus geboren war zu Bethlehem . . . [bis:] da kamen die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und sprachen.

Intermedium IV. Die Weisen aus dem Morgenlande (*tres reges*). *Tres Tenores, duo Violini et Fagotto à 6.*

Wo ist der neugeborne König der Juden? Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und sind gekommen ihn anzubeten (Matth. II, 2).

*F*dur, C; 44 Takte. — Voran geht, von der Orgel begonnen, eine Instrumentalsinfonie von 10 Takten, die das motivische Material der ersten Textzeile:

Ten. II. Ten. I. Wo ist der (a 3)

Wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig  
 Wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig, der  
 neu-ge-bor-ne Kö-nig der Ju - den?

neu-ge-bor-ne Kö-nig der Ju - den?

vorlegt. Die beiden nächsten Satzglieder erhalten wiederum besondere und auf Imitation beruhende Durchführungen; ihre rhythmische Bewegung ist aber lebhafter als die des ersten Satzgliedes. Die scheinbare Gleichgültigkeit der Fragenden belebt sich bei den Worten »wir haben seinen Stern gesehn«, indem zu den Achteln Sechzehntel treten (Fioritur auf »Stern«), und auf den Worten »und sind kommen ihn anzubeten« tritt schließlich das Vorhaltsmotiv des musikalischen Hauptgedankens in Verkürzung ein:

und sind kommen

und sind kommen und sind kommen

*E F Fis G Es*

während die fröhlich mitkonzertierenden Instrumente das Bild der zunehmenden Ungeduld des fremden Besuchs vollenden.

Evangelist: Da das der König Herodes hörte.. [Matth. II, 3—5; bis:] und sie sagten ihm.

Intermedium V. Hohe Priester und Schriftgelehrte. *Quatuor Bassi cum duobus Trombonis à 6.*

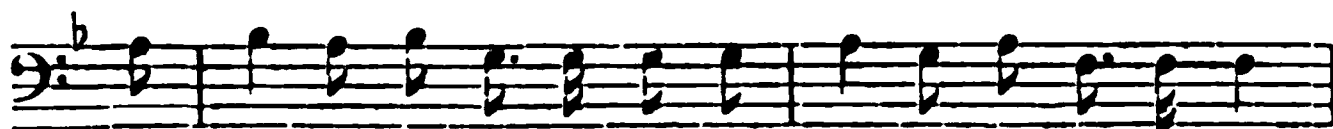
Zu Bethlehem im jüdischen Lande, denn also steht geschrieben durch den Propheten: und du, Bethlehem, im jüdischen Lande, du bist mit nichten die kleinste unter den Fürsten Juda, denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.

*F*dur, C; 57 Takte. — Die zweite Posaunenstimme fehlt, dürfte sich indessen unschwer nach der ersten ergänzen lassen. — Nach  $5\frac{1}{2}$  taktigem Vorspiel setzen die vier Bässe in volltönender vierstimmiger Harmonie ein, jeden Gedanken bis zum Worte »Propheten« gewichtig betonend. Die Prophezeiung »Und du Bethlehem« usw. gliedert sich dem Text entsprechend in zwei Abschnitte. Im ersten spielen die Rhythmen und Motive eine Rolle:

und

und du, Beth-le-hem





mit nich-ten die Klei-ne-ste, mit nich-ten die Klei-ne-ste

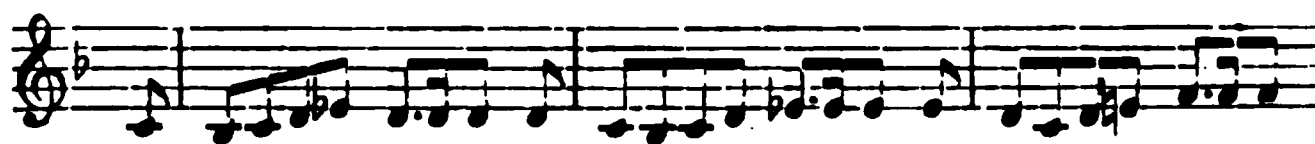
Ungläubigkeit und Geringschätzung scheinen aus ihnen zu sprechen. Im zweiten Abschnitt (>denn aus dir soll mir kommen< usw.) treten die ge-

dehnten Rufe: I. II. III. IV. und die zuerst von den Po-



Der Herzog der Her - zog

saunen gebrachten energischen Figuren hervor:



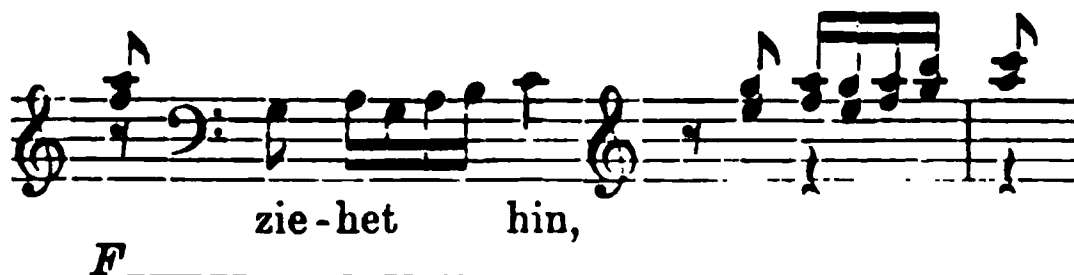
die von den Singstimmen, mannigfach ineinandergeschoben, zu den Worten >der über mein Volk Israel ein Herr sei< aufgenommen werden. Ihre Deutung in diesem Zusammenhange ist nicht schwer, wenn man sich der vor-messianischen Auffassung der Sendung Christi als eines weltlichen Königs erinnert. So erhält auch dieser Satz, wie der vorige, gegen den Schluß hin eine innere Steigerung. Mit ihm wird zugleich die Zahl der aus älterer Zeit erhaltenen Baßquartette um eine prächtige Nummer vermehrt.

**Evangelist:** Da berief Herodes die Weisen heimlich und erlernte mit Fleiß von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre, und weisete sie gen Bethlehem [Matth. II, 7, 8].

**Intermedium VI. Herodes. Bassus solus cum duobus Clarinis vel Cornettinis.**

Ziehet hin und forschet fleißig nach dem Kindlein, und wenn ihrs findet, so saget mir es wieder, daß ich auch komme und es anbete (Matth. II, 8).

Schütz erweist sich in dieser Arie aufs neue als trefflicher Psycholog. Zwei Züge im Wesen des Herodes scheinen ihm für die gegebene Situation charakteristisch: Schadenfreude und Hinterlist. Beide hebt er musikalisch voneinander ab. Den Ton der Freude, von der wir wissen, daß sie geheuchelt ist, tragen die von den Clarinen begleiteten oder eingeführten Stellen; so gleich der Anfang:



Dazwischen stehen längere, nur von der Orgel begleitete Partien, wie:



und for-schet flei-Big, for-schet flei-Big, for-schet flei-Big nach dem



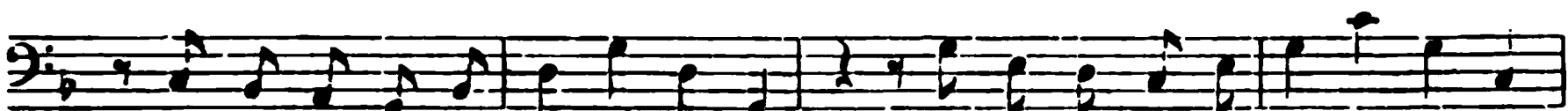
usw. und

Kindlein, und forschet flei-Big



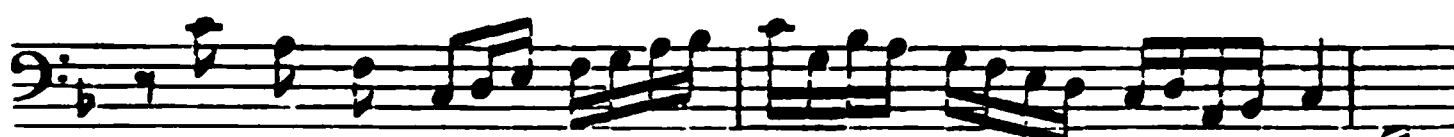
und wenn ihr fin - - det, so sa-get mir es wieder, so sa-get mir es wie-der

die offenbar auf die »Heimlichkeit« deuten, von der der Evangelist zuvor spricht, und die vom Sänger recht wohl lebhafter als das Vorangehende, vielleicht auch im Flüsterton gesungen werden können. Foppend und mit einem Anklang von Hohn erscheinen ferner die Worte:



so sa-get es mir wieder, wieder, so sa-get es mir wieder, wieder

und die gespreizte, freilich musikalisch schön erfundene Passage am Schluß auf »anbete«



und es an-be - - - - - te  
C 3 4 3 4 3 6 3 C 43 F

Bemerkenswert ist das Bestreben Schützens, von der Technik der älteren Baßarien, die die Singstimme fast durchgängig an den Continuo koppelten, loszukommen und dem Singbaß eine mehr selbständige Rolle zuzuerteilen. Im Jahre 1664 mochte solch Vorgehen wohl mit gutem Rechte fortschrittlich genannt werden.

Evangelist: Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin . . [Matth. II, 9—13; bis:] siehe, da erschien der Engel des Herrn dem Joseph im Traum und sprach.

Intermedium VII. Angelus. *Cantus solus cum tribus Violis. Darinnen abermals des Christkindleins Wiege eingeführet wird*<sup>1)</sup>.

Stehe auf, Joseph, und nimm das Kind . . [Matth. II, 13; bis:] denn es ist vorhanden, daß Herodes das Kindlein sucht, dasselbe umzubringen.

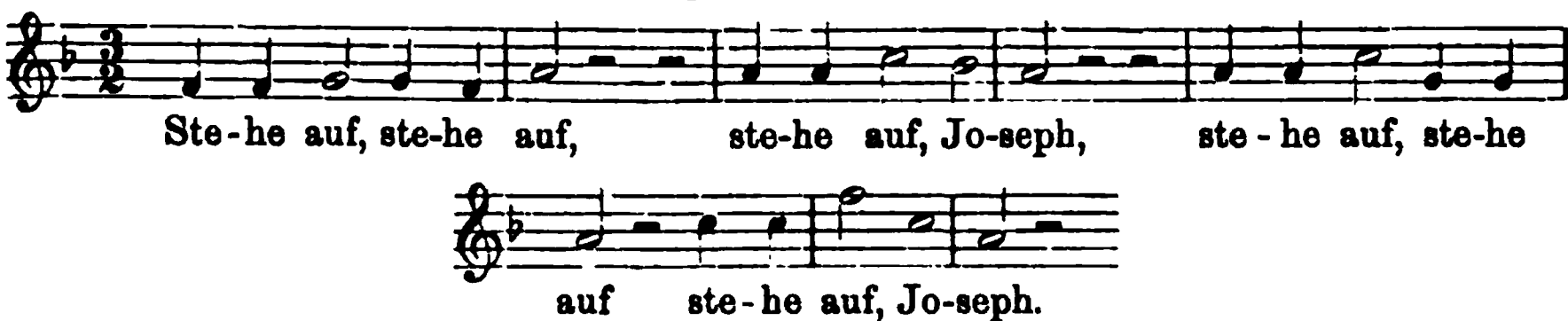
*F*dur,  $\frac{3}{4}$ ; 49 Takte. — In den ersten 14 Takten und später erscheint das vom Intermedium I her bekannte Wiegenmotiv im Baß, diesmal unter der ruhevollen, wiederum kanonisch einsetzenden Melodie der Violen:



F E F E F E . F E F

1; Im Druck: *Der Engel zu Joseph. Stehe auf. Eine Discant-Stimme, 2 Violen, et sopra die Wiege.*

und den milden Anrufen des Engels:



Vom 15. Takte an trägt der Solist seine Worte im C-Takt zur Orgel allein vor, halb arios, halb rezitativisch. Die Pausen zwischen den Satzgliedern füllen jedesmal die Violen mit weichen, auf dem Wiegenmotiv sich erhebenden Schaukelfiguren im  $\frac{3}{2}$ -Takt, sodaß eine reizvolle Abwechslung entsteht und der Phantasie gegeben ist, sich das Bild der nächtlichen Familienidylle mühelos zu ergänzen. Die Singstimme selbst ist mit auffallender Schönheit und Freiheit geführt. Hervorzuheben wäre die lange Koloratur auf »fleuch«:

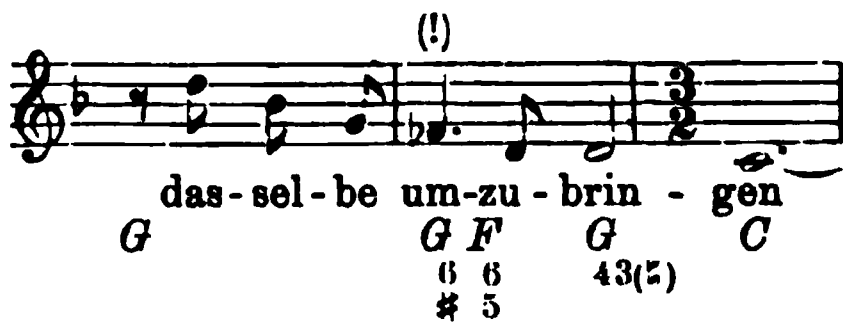


die an eine ähnliche Stelle in dem großen Dialog »Siehe es erschien der Engel des Herren« aus den *Symphoniae sacrae* (III. Teil) vom Jahre 1650 erinnert, hervorzuheben ferner der sprechende Ausdruck bei der Stelle:

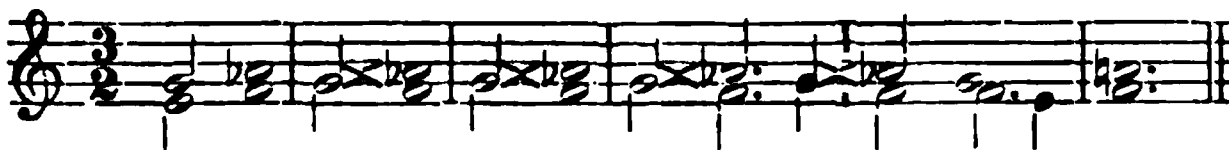


die gleich darauf noch einmal erscheint, aber

mit der frappierenden Modulation:



Während die Singstimme dieses letzte c aushält, murmeln die Violen ihren Wiegengesang (in Moll!) weiter:



Was konnte Schütz von den venetianischen Opernkomponisten Schöneres lernen, als eine so poetische Verwendung der Instrumentalmusik?

Evangelist: Und er stund auf und nahm das Kindlein zu sich .. [Matth. II. 14—20; bis:] da erschien der Engel des Herrn dem Joseph im Traum und sprach.

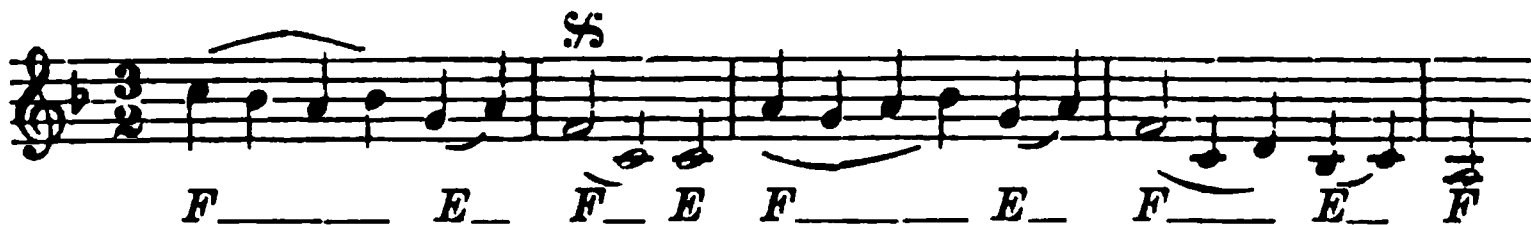
Intermedium VIII. Der Engel zu Joseph. *Cantus solus cum tribus Violis, worunter anfänglich abermals des Christkindleins Wiege eingeführet wird<sup>1)</sup>*.

Stehe auf, Joseph, und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir und zeuch hin in das Land Israel: sie sind gestorben, die dem Kindlein nach dem Leben stunden (Matth. II, 20).

*F*dur,  $\frac{3}{4}$ ; 42 Takte. — Anlage und poetischer Charakter entsprechen denen des vorigen Satzes mit dem Unterschied, daß der Ton des Ganzen jetzt freudiger, zuversichtlicher gestimmt ist. Die Szene ist hier dieselbe wie dort, daher greift Schütz auch auf dieselben musikalischen Hauptgedanken zurück, freilich nicht ohne treffende, sinnentsprechende Umänderungen vorzunehmen. Für die jetzt ganz anderen Inhalt verkündenden Worte des Engels »Stehe auf« usw. bildet er das Thema des vorigen Intermediums zu einem fanfarenartigen Weckruf um:



Das Wiegenmotiv hat ferner trochäischen Modus bekommen, woraus für das von den Bratschen ausgeführte Kanonthema (s. Intermedium 7) jetzt die liebliche Variation



entspringt. — Zweimal begegnet man den Vorschriften *Adagio*, verbunden mit einem Taktwechsel (C); das erste Mal folgt ein dreitaktiges Rezitativ (»Stehe auf und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir«), das zweite Mal ebendasselbe einen Ton höher, aber mit arienhafter Fortführung im geraden Takt bis zum Schluß. Leider gestattet der Raum keine weiteren Beispiele für das, was gerade diese kurze Arie an melodischen und harmonischen Feinheiten bietet; hingewiesen sei namentlich auf ihre zweite Hälfte.

Evangelist: Und er stund auf und nahm das Kindlein . . [Matth. II, 21—23; bis:] was da gesaget ist durch den Propheten: er soll Nazaremus heißen. [Hierauf als Schluß der aus Luk. II, 40 genommene Vers:] Aber das Kind wuchs und ward stark im Geist, voller Weisheit, und Gottes Gnade war bei ihm.

Beschluß der Geburt unsers Herrn Jesu Christi ab 8. *Choro quatuor vocum in complemento cum 4 Instrumentis<sup>2)</sup>*.

Dank sagen wir alle Gott, unserm Herrn Christo, der uns mit seiner Geburt hat erleuchtet und uns erlöst hat mit seinem Blute von des Teufels Gewalt. Den sollen wir alle mit seinen Engeln loben mit Schalle. Singen, singen: Preis sei Gott in der Höhe!

*F*dur, C 3; 101 Takte. Besetzung: S., A., T., B., 2 Violinen, Viola, 2 Posaunen, Fagott, Orgel. — Nach drei Takten Vorspiel setzt der volle

1) Im Druck: *Der Engel zu Joseph in Egypten. Stehe auf Joseph. 1 Discant-Stimme, 3 Violon.* Wiege.

2) Im Druck: *Der Beschluß, in der anstellung* [d. h. Besetzung] *des Eingangs.* Die Angabe der Handschrift *cum 4 Instrumentis* ist ein Irrtum; wie Druck und Stimmen ausweisen, sind fünf obligate Instrumente beschäftigt: 2 Violinen, 2 Posaunen und Fagott. Die Viola geht mit der ersten Posaune im Einklang.

Chor ein, konzertiert dann ungemein lebhaft mit dem Instrumentalkörper und läuft schließlich in eine prachtvolle Steigerung aus. Mit Absicht scheint jede Annäherung an die polyphone Schreibart vermieden zu sein, der Chorsatz hält sich schlicht homophon. Was dadurch, anderen Schütz'schen Chören gegenüber, an interessanter Stimmführung etwa verloren geht, wird durch einen hinreißenden Schwung der Phantasie ersetzt und durch eine trotz Aufbietung aller Vokal- und Instrumentalstimmen so weise Ökonomie der Mittel, daß man mehr als einmal an Händel erinnert wird. Solche Stellen sind:

Instr.

Dank sa-gen wir al-le, al-le Gott,

Instr.

Sin-gen, sin-gen Preis sei Gott; sin-gen, sin-gen

Preis sei Gott, sin-gen, sin-gen, Preis sei Gott

Zeitlich steht das Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz seinen beiden Passionen nach Johannes (1665) und Matthäus (1666) nahe, denen es unmittelbar vorausgeht. Wie diese ist es ein Werk des Alters, das Werk eines beinahe Achtzigjährigen. Wer aber vermöchte das der Partitur anzusehen? Mag es kaum auffallend erscheinen, wenn der greise Meister am Abend seines wechselvollen Lebens sich noch zweimal hinsetzte, um die Passion Christi in Musik zu setzen, so muß es mit Rührung erfüllen, ihn kurz zuvor mit jugendlicher Begeisterung einem Stoffe hingegeben zu sehn, der eitel Herzensfreude als Signatur trägt. Fast scheint es eine andre Hand zu sein, die hier die frohen Engel- und Hirtenchöre, dort die rauhen Judenchöre schuf, ein anderer Meister, der hier den Evangelisten im modernen *stilo recitativo*, dort nach alter Sitte unbegleitet singen läßt. Hier im Weihnachtsoratorium, so ist man zu vermuten geneigt, kehrte sich Schütz noch einmal mit vollster



Überzeugung der geliebten Kunst der Italiener zu, der er so viel verdankte. Hier, wo der Stoff traditionslos vor ihm lag und der gestaltenden Phantasie weitesten Spielraum bot, mochte es ihn reizen, von der Art des Passionsvortrags abzugehen und sich rückhaltslos den modernen Bestrebungen in Oper und Oratorium anzuschließen.

Am auffallendsten zeigt sich dieser Anschluß an die neuere Musik in der reichlichen und eigenartigen Verwendung der Instrumentalmusik. Es ist kein Werk von Schütz bekannt, in dem sich eine ähnliche, an Monteverdi gemahnende Behandlung der Instrumente findet. Personen und Situationen durch Beigabe charakteristischer Begleitinstrumente schärfer zu zeichnen, war zwar schon vorher in Deutschland bisweilen versucht worden — die meiste Gewandtheit zeigt der Verfasser des Münchener Jesuitenspiels *Philothea* (1645, gedruckt 1669) —, aber wie Schütz diese Praxis hier in die geistliche Historie hineinzieht, steht bis jetzt ohne Vorbild da.

Ein ebenfalls neues und scheinbar gewagtes Unternehmen war es, die Evangelistenpartie durchweg im zeitgenössischen Rezitativstil nicht zu setzen, wohl aber drucken zu lassen. Das Vorwort des Kantors Hering gedenkt dessen als etwas Besonderem. Noch nie, heißt es, sei so etwas vorher in Deutschland in Druck ausgegangen. Schon lange vorher zwar, 1623, hatte Schütz in seiner Auferstehungshistorie dem im Lektionston singenden Evangelisten eine Generalbaßbegleitung mitgegeben und das Ganze durch Druck veröffentlicht. Die Bemerkung Hering's zeigt, daß die neue Evangelistenbehandlung damit nicht verglichen sein wollte. Auch gegen die Evangelistenrolle der »Sieben Worte« (1645) gehalten, bedeutet die jüngere einen Fortschritt, besonders was Freiheit der Deklamation und Schärfe der psychologischen Zeichnung betrifft. Aufmerksam gemacht sei nur auf die ergreifende Stelle im Rezitativ nach dem 7. Intermedium, wo der Evangelist die Vision des Propheten Jeremia schildert »Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört« usw. Wir haben hier eine organische Fortbildung jenes »*stylo oratorio*«, den Schütz schon in den »Kleinen geistlichen Concerten« vom Jahre 1636 verwendete und der nachher in den wunderbaren Evangelisten-Rezitativen seiner Matthäuspassion um neue Nuancen vermehrt, wieder auftaucht. — Der Zufall will es, daß uns in Gestalt der handschriftlich vorliegenden Evangelistenstimme eine vom Druck vielfach abweichende Version erhalten ist, die vermuten läßt, daß Schütz, bevor er das Ganze zum Druck gab, umfassende Änderungen vornahm. Härten der Deklamation wurden verbessert, neue Modulationen angebracht, Orgelzwischenspiele eingefügt, ja ganze Strecken von Grund aus neu komponiert. Die bevorstehende kritische Ausgabe wird beide Fassungen untereinanderstellen und auf diese Weise einen Blick in die Geisteswerkstatt Schützens tun lassen. Überall, das sei schon hier bemerkt, ist die gedruckte Fassung die schönere und zugleich effektvollere.

Angesichts der Bedeutung, die Schütz der Evangelistenpartie durch diese nochmalige Revision unausgesprochen beimißt, erscheint die Konzession, sie gegebenenfalls im »alten *choraliter* redenden styli« abzusingen (Vorwort) entweder als ein aus übergroßer Bescheidenheit diktiert Zug künstlerischer Verzichtleistung oder als ein Wink mit dem Zaunspfahl an die Kapellmeister, das schwierigere Original vor schlechtem, stümperhaftem Vortrag zu bewahren. Das letztere scheint das Richtige zu sein. Ja, Schütz legte diesem Sprößling seines Alters so hohen Wert bei, daß er auf eine Druckveröffentlichung der »Intermedien oder Concerten« (also der Chöre, Soli und

Ensembles) überhaupt verzichtete, »alldieweil er vermercket, daß ausser Fürstlichen wohlbestälten Capellen, solche seine Inventionen schwerlich ihren gebührenden effect anderswo erreichen würden« (Vorwort s. Ges.-Ausg. I, S. 163). Chor-, Solo- und Orchesterstimmen ließ er nur handschriftlich herstellen und deren eventuelle Erwerbung durch Interessenten »mit des *Authoris* bewilligung umb eine billiche Gebühr« durch Vermittelung der Kantoren in Leipzig (Knüpfer?) und Dresden (Hering) geschehen. Auf diese Weise glaubte er wohl sein Werk am ehesten vor Willkür und Unverstand zu schützen: ein neuer sympathischer Zug im geistigen Porträt des verehrungswürdigen Mannes<sup>1)</sup>.

Es wird eine dankbare Aufgabe für die Musikgeschichtsschreibung der nächsten Zukunft sein, dies neugewonnene Oratorium Schützens nun des näheren aus Zeit und Umgebung heraus zu erklären und es auf seine Tragweite für die spätere Oratorienkunst der Deutschen zu prüfen. Möge es inzwischen ohne Kommentar hinausgehen in die Welt und als würdiger Vorgänger des Bach'schen Weihnachtsoratoriums zeigen, wie man in alten Zeiten die Geburt Christi feierte.

Leipzig.

Arnold Schering.

## Moody-Manners English Opera Company.

Cornwall has produced millions of tons of tin and copper, but only one Nightingale. And this land of the shining *kastira*, these *κασσιτέριδες*, which fascinated the imagination of the ancients, are radically Celtic. When the Phoenicians, those marvellous seafaring pre-Jewish Canaanites who struck Cornwall from Brittany, and even the Azores from Cornwall, brought back an account of bearded men wearing tunics and black cloaks against the ever-falling rain, the Cornishmen talked no English or anything like it, but pure Goadelic Celtic. It is the ancient Celtic element which gives to the English character whatever refinement or quickness of perception it possesses. Cornwall is the last refuge in the south for the remains of a predominantly Celtic British population; and here that population is not unmixed with a Phoenician or semi-oriental strain. Fanny Moody, b. 1866, came of a Cornish family belonging to Redruth in the heart of the mining country. Her father, J. Hawke Moody, a photographer, never photographed anyone so perennially fair as his own daughter. She also drew from her stock that unsophisticated sincerity which is the basis of her successful qualities. With an artist-temperament, a sweet pure flexible voice, a true ear for intonation, a dramatic instinct, and a capacity for quick study combined with great thoroughness, she is the favourite among all English operatic singers with the general public. In 1883 she was sent to London to be taught by Charlotte Sainton-

1) Bei dieser Gelegenheit mag noch auf die Besetzung des Continuo hingewiesen werden, wie sie sich aus den vorhandenen Stimmen ergibt. Es liegen vor:

2 Orgelstimmen mit darüberstehender Evangelistenpartie (eine für den Spieler, eine für den Sänger). Die Orgel ist von Anfang bis Ende, auch bei den Chören, tätig.

1 Viola da gamba-Stimme, welche von Anfang bis Ende mit dem Orgelbaß unisono geht, auch in den Rezitativen.

1 Cembalostimme. Das Instrument spielt nur die Evangelistenrezitative mit und die kurze Instrumentaleinleitung (Sinfonia) der Introduction. Im übrigen schweigt es.

Dolby (1821—1885). There for three years, and befriended by the throat-specialist Morell Mackenzie, known in Berlin in a royal connection in 1888. Then three years leading soprano with Carl Rosa (1842—1889). Début as Arline in "Bohemian Girl", Feb. 1887. Since then diva assoluta in her own department. This indefatigable woman has studied 30 oratorios, and has had in her memory 30 operas and 1000 songs.

Charles Manners (rectè Southcote Mansergh) is also a Celt, this time Irish, b. 1862, fourth son of Col. J. C. Mansergh, Roy. Horse Artillery, country squire in Cork and Tipperary. At school at Hoddesdon, Herts. Then 2 years under Army tutor at Ealing. Then 3 months in stock-broker's office, Dublin. Then apprenticed to Chief Engineer, Midland Railway of Ireland. A Dublin teacher, W. P. O'Donoghue, discovered his fine bass voice. Then after few months at Royal Irish Academy, to Royal Academy, London, under Wm. Shakespeare. Then to Florence. After small ventures in English pieces with D'Oyley Carte, in Feb. 1887, same day as Fanny Moody above, being recommended by Freemantle, music-critic of "Manchester Guardian", he signed on as principal bass in Carl Rosa's travelling English Opera Company, where 2 years in 20 operas. Then tour with Sims Reeves, etc. In July 1890 he married Fanny Moody in London from house of Morell Mackenzie). With her, concert tours and operas engagements in different countries.

In 1897 Manners formed his own travelling English Opera Company. Carl Rosa had already died 1889, and his company (formed 1867) has since been on the wane. The J. W. Turner English Opera Company (formed 1885) is not important. Hence Moody-Manners Company (formed 1897) now protagonist in the field. In this venture the wife has been trump-card, and M's own vocal and histrionic abilities are considerable; but the policy has for these 11 years been to play from a full hand with sagacity. Commercial integrity and financial soundness paramount. The chorus is excellent. Low pitch. The company has its headquarters at Hendon, Middlesex; tours in 2 Sections in Great Britain and Ireland 40 weeks a year; has of late had one short massed London season a year. The provinces pay. London is a loss, but serves the ultimate ends. The London deficit for 1906 was £ 150, for 1907 was £ 800, for 1908 was £ 15. Thus London an incalculable asset. In June 1909 a London season promised, with novelties by Ethel Smyth ("Wreckers" in English, cf. IX, 357, July 1908), Coleridge Taylor, Nicholas Gatty, and another not named. The middle classes are everywhere addressed. Prices cheap; say 1/. gallery to 5/. stalls. Favourite audiences are in Ireland, Scotland, and Lancashire generally; Manchester however (in Lancashire) having long been under German influences is deaf to the jeen-boorra of the snake-charmer.

So much personaliter; for things at pioneer stage hang on persons. But what is the underlying problem? Conversation thereon is chatter. In spite of some able writers, literature thereon is a scribbled-over and counter-scribbled-over page. In sooth few understand the problem. If an attempt is made to define it in these cursory columns, it had best be under 3 heads of, what is aimed at by "English Opera", what is the demand for it, what is proposed for supplying the demand?

The aims under "English Opera" are complex. (a) The first and widest aim is to found a national style of opera-writing, wherein English composers

shall set English words to music as far as possible indigenous in character. (b) The second aim is to attract the English public by representations given in the English language, whether that be by the translation of foreign operas or otherwise. (c) The third aim is to give cheap prices. (d) The fourth aim is to bring opera to the doors of the public. (e) The fifth aim is to make a living out of the process of opera-representation.

Now that there is a demand under (a) is obvious. The record in real English-made English-charactered opera in last 70 years is distinguished, sometimes brilliant, but as a career *res infecta*. It began in 1834 with John Barnett's "Mountain Sylph" (VIII, 238, 242, March 1907). Michael William Balfe (1808—1870) and William Vincent Wallace (1814—1865) wrote works whose melody is still beautiful. Julius Benedict (1804—1885) assimilated a native style with some success. Edward James Loder (1813—1865) was passable. Arthur Goring Thomas (1851—1892) was skilful, but more French than English in style. Charles Villiers Stanford, with "Veiled Prophet" (1881), "Canterbury Pilgrims" (1884), "Savonarola" (1884), "Shamus O'Brien" (1896), "Much Ado about Nothing" (1901), has step by step shaken off German trammels, and reached a native individuality; "Shamus O'Brien" is by far the best Irish opera in existence. Alexander Campbell Mackenzie's operatic career, with "Columba" (1883), "Troubadour" (1886), "His Majesty" (1897), "Cricket on the Hearth" (1902), has never swerved in its consistent characteristics of fresh melody, complete individuality, and freedom from foreign models; in this sense he is the most typical of all modern English serious opera-writers. Frederick Corder's "Morte d'Arthur" (1878) and "Nordisa" (1886), and Frederic Hymen Cowen's "Pauline" (1876), "Thorgrim" (1889), "Signa" (1893), "Harold" (1895), are minor, if distinguished, landmarks. Arthur Sullivan (for ancestry see VII, 164, Jan. 1906) made a unique record, 1867 to 1901, in English comic opera; and his serious "Ivanhoe" (1891) had a long daily run. J. Edward German from "Merrie England" (1902) to "Tom Jones" (1908) has continued Sullivan's light work. Manners himself has given two opera prizes (Alick Maclean 1895 and Colin MacAlpin 1903). List might be extended. In spite of some dates however the fact is that since Carl Rosa's death in 1889 support has been fitful, and prospects utterly precarious. Of course those who feel that they can write English opera, and those who wish well to English music, are hotly impatient.

As to (b), the language question, one must divide the demand into two, that of well-to-do cultured classes, and that of middle classes. The former would very much rather hear an opera sung in its own original language, whatsoever that be. Hence Covent Garden policy (for history of which theatre see VIII, 251, March 1907). English translations even if they were good (and they generally are execrable), disturb the accents, knock off the glamour, and often make the case ridiculous. In such music as Wagner-music, the words are quite inaudible (see X, 18, Oct. 1908), so what does the language matter? Free handbills ought to be put on every seat, explaining in English the meaning, Act by Act. Then everything is for the best. The latter or middle classes on the other hand do hanker after their own language, dimly expecting what they do not get, or preferring something to nothing in the way of intelligibility. Manners doubtless knows what he is about in catering for his particular audiences.

As to (c), the price question, obviously the middle classes will not pay ordinary Covent Garden prices. This is really the bottom of the whole thing. Much nonsense was talked about the recent "Wagner in English" season at Covent Garden. It was in fact Wagner at cheap prices. English troupes are as a whole cheaper, sometimes much cheaper, than imported foreign troupes.

As to (d), the Pyne-Harrison English Opera Company (1856—1868) worked in central London theatre-land; since then all such have gone to the London suburbs and to the provinces, thus very properly essaying to carry opera to the doors of the people.

As to (e), ever since Adam dug to make yams grow, man's primal incentive is hunger, and his first instinct is to live. It is not to be supposed that, from Harrison to Manners, anyone of these has begun his operations out of philanthropy. English opera has given them, and those dependent on them, a living. May it give the same to more!

Finally as to schemes for fulfilling and developing these 5 aims, there are two rival notions. One is to depend on the rough and tumble of individual effort. That is the English genius for getting things done. So Manners's view. As pioneer, he would like also to lead into the Promised Land. He projects for a national opera something approximating to a guarantee-fund, called "National Opera Union", with already 5000 names. He would hire a house (as Drury Lane), and begin quietly. The other notion is that of the thoroughgoing State-aiders, imitating the Continent. This was discussed at X, 21, Oct. 1908; and, with British safeguards might be the best plan. Possibly Charles Manners's great experience and Government state-aid might be conjoined. One thing is certain, if the King of England helped over the stile the dog would very soon cease to be lame. For what a monarch has done, see "Tschudi" under Book-reviews.

### Musikberichte.

**Barcelona.** Am 21. und 24. Oktober dieses Jahres fand hier ein 1. spanisches Bachfest statt. Es wurde durch einen klaren, eine Stunde dauernden Vortrag über Bach's Persönlichkeit und Werke eingeleitet durch Dr. Albert Schweitzer-Straßburg, und zwar in französischer Sprache. Die Spanier lauschten seinen Worten mit Andacht und Interesse. Es folgten zwei größere Konzerte. Das erste wurde ganz allein von Dr. Schweitzer an der Orgel und dem deutschen Sänger George A. Walter aus Berlin bestritten. Schweitzer spielte in meisterhafter Weise die kleine Orgelfuge in *g* moll, das Präludium in *D* dur, und beschloß das Konzert mit der großen *a* moll-Fuge. Außerdem kamen in der Mitte des Programms drei sehr feinsinnig registrierte Choral-Vorspiele zu Gehör, und am Schlusse mußte sich Schweitzer zu 3 Zugaben bequemen. Walter sang u. a. 4 geistliche Lieder, welche alle einen frenetischen Beifall auslösten, ganz besonders das Lied »Brich entzwei mein armes Herze«. Im weiteren Verlauf sang er noch die 2 Arien »Wo wird in diesem Jammertale« (Kantate 114 mit Flöte) und »Und wenn der harte Todeschlag« (Kantate 124 mit Oboe d'amore), wie auch das lange Schlußrezitativ aus der Johannis-Passion. Alle diese Nummern galten als erläuternde Beispiele Bachscher Kompositionsgattungen, wie sie Schw. in seinem Vortrag behandelte.

Dem 2. Konzert, welches mit Hinzuziehung des herrlichen Chores des *Orfeó Catala* und des großen Orchesters unter Leitung des begeisternden Dirigenten Lluís Millet stattfand, ward eine noch größere wärmere Aufnahme zuteil als dem ersten. Schweitzer spielte mit Orchester die *Sinfonia* aus der Kantate 169 von Bach und das *Adur*-Konzert von Händel. Walter sang nochmals eine Gruppe von fünf



geistlichen Liedern und die Arie »Seht was die Liebe tut« (aus Kantate 85 mit Orchester). Letztere wurde stürmisch da capo verlangt. Das weitere hatte das Programm noch 2 Kantaten mit Chor und Orchester aufzuweisen: Nr. 65 »Sie werden aus Saba« und Nr. 123 »Liebster Immanuel«. Der Chor sang spanisch und es mag uns Deutsche wundernehmen, daß der Chor den Schlußchoral »Liebster Immanuel« sofort wiederholen mußte. Der Applaus wollte kein Ende nehmen. Herr Millet hat aber auch die Werke mit großer sichtlicher Liebe einstudiert, und es gereicht mir zur größten Genugtuung, seinem Wagemut, Idealismus und seiner schönen Kunsttat als Veranstalter des Ganzen von Deutschland aus ein schönes Lob nachzurufen. Die Soli in den Kantaten sang wiederum G. Walter (die Soli anderer Stimmgattungen mußten leider in Ermangelung weiterer deutscher Solisten ausfallen).

Im Oktober 1909 plant Herr Millet die Aufführung der *H-moll-Messe* (vom *Credo* an einstweilen). Die Aufnahme der Werke Bach's war beim Publikum eine sichtbar begeisterte, und man konnte dem Beifall deutlich anmerken, daß er von Herzen kam. Bach hat auch die Spanier mit seiner innig tiefen Musik bezwungen.

Paris. — Les concerts du dimanche ont recommencé le 18 octobre au Châtelet, avec M. Ed. Colonne, qui dirige depuis 35 ans l'Association artistique fondée par lui; à la salle Gaveau, sous la direction de M. Camille Chevillard qui, depuis dix ans bientôt, est à la tête des concerts fondés par Charles Lamoureux, son beau-père, en 1881.

Le premier concert — Colonne était consacré à la *Damnation de Faust*, de Berlioz, le *Kassastück* du Châtelet; le deuxième, à la mémoire de Georges Bizet, né le 25 octobre 1838. Il faut avouer, d'après la recette, que celui-ci eut trois fois moins de succès que celui-là. Bizet, pour le public parisien, reste surtout l'auteur de *Carmen* et de l'*Arlésienne*. Avec le troisième concert (1<sup>er</sup> novembre, M. Colonne a commencé l'audition chronologique des neuf Symphonies Beethoven. Il a donné, dans la même séance, une première audition, la *Vision* du Dante, de M. R. Brunel.

M. Chevillard, de son côté, a fait entendre le *Till Eulenspiegel* de M. Richard Strauss, la *Symphonie écossaise*, de Mendelssohn, un concerto en mi majeur de Bach (première audition, par M. Diemer), *Oceano nox*, poème symphonique d'après Victor Hugo, de M. E. Flament, bien connu comme bassoniste virtuose, la *Ballade symphonique* de M. Chevillard lui-même (1889), puis, le 1<sup>er</sup> novembre, la seconde Symphonie, en ré majeur, de Brahms, les impressions d'un site agreste, de M. Jules Maugué (première audition), un Morceau de concert de M. Saint-Saëns, par M. Johannes Wolff, etc.

La Société des Concerts du Conservatoire (fondée en 1828 par Habeneck) a perdu, le 10 octobre, son chef Georges Marty, et l'a remplacé par M. Messenger, directeur de l'Opéra.

M. Marty était né à Paris le 16 mai 1860. Elève de MM. Théodore Dubois, Massenet et de César Franck au Conservatoire de Paris, il fut professeur d'harmonie au même établissement, chef des chœurs à l'Opéra, puis chef d'orchestre de la Société des Concerts depuis 1901 (il avait succédé à M. Taffanel). Comme compositeur, il s'était fait connaître par *Merlin l'Enchanteur*, poème dramatique, le *Duc de Ferrare*, drame lyrique en trois actes (1888), représenté de la Renaissance, *Daria*, drame lyrique en deux actes, à l'Opéra-Comique, pantomime en deux actes; une ouverture de *Balthazar*, *Nuit et suite romantique*, de des mélodies, des œuvres pour piano, etc. — Il a représenté pour la première fois le 23 octobre, sous la direction de Messenger, la *Götterdämmerung* version de Alfred Ernst, avec MM. Delmas, Gilly, Duclos, M<sup>mes</sup> Louise Grandjean, Rose Feart, Lapeyrette, te-Brun, Charbonnel, Baron et Caro-Lucas.

J.-G. Prod'homme.

## Extraits du Bulletin français de la SIM.

### Chansons du XV<sup>e</sup> Siècle par H. Quittard.

Toute exécution de musique ancienne met son organisateur aux prises avec de multiples difficultés, les textes, généralement insuffisants, ne précisant ni les nuances, ni, l'orchestration, ni les voix, ni le diapason. Exemples de restitution de quelques chansons du XV<sup>e</sup> Siècle, à 1, 2, 3 voix et instruments.

### La Tradition par W. Landowska.

Personne ne peut méconnaître la nécessité d'interpréter, une œuvre de façon exacte, et dans l'esprit même où elle a été conçue; la connaissance de la littérature et du goût musical, loin de guinder les exécutants, les soutient. Les prétendus traditionalistes, au contraire suivent le plus souvent une vague routine, dont la base n'est qu'un tissu d'erreurs consacrées; un vrai artiste saura faire son profit des découvertes des musicologues et parvenir à une exécution à la fois fidèle, animée et vivante.

### Giovanni Punto par H. Kling.

Biographie du célèbre corniste; sa méthode, ses œuvres, ses relations avec Mozart et Beethoven.

### Musique et musicologie anglaises par M. D. Calvocoressi.

Quelques livres (monographies, ouvrages d'esthétique, dictionnaires musicaux, etc...

## Vorlesungen über Musik.

**Augsburg.** Prof. W. Weber einen Winterzyklus von Vorträgen über: I. Die Ausdrucksformen der Musik. II. Die großen oder Entwicklungsformen. 1. Die Sonatenform. 2. Angewandte Formen. Schluß. Die Formen und ihre historische Bedingtheit — Form und moderner Geist — Fortbildungsfähigkeit der Form und ihre Grenzen — Vergängliches und Ewiges in der Form — der »Ausdruck« als Ziel und Grenze der Form.

**Berlin.** B. Knetsch an der Freien Hochschule: Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerkes (12 St.).

**Darmstadt.** Prof. Dr. W. Golther-Rostock im Richard Wagner-Verein: Tristan und Isolde in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit.

## Notizen.

**Basel.** Hier wurde unter Leitung von Dr. Karl Nef ein großes historisches Konzert veranstaltet, in dem einzig ältere Instrumente der verschiedensten Art zur Verwendung gelangten. Das Programm reichte von Schein (Intrata aus dem *Banchetto musicale* für Diskant-Zinken und drei Streichinstrumente) bis zu Mozart. Die Cisdur Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I wurde auf dem Cembalo gespielt, für P. E. Bach verwendete man ein Klavichord, »dessen feinste Töne und Tonschattierungen unser mäßig gewöhntes Gehörorgan fast nicht zu fassen sich getraut. Die Gluck'schen Lieder zeigen bei dieser spinnwebartigen Begleitung ihren feinsten Glanz«. (Aus dem Bericht über das Konzert in den »Basler Nachrichten« Nr. 313). Die Ausführenden waren zu einem guten Teil Damen und Herren der Basler Gesellschaft. Folgende Instrumente aus dem Historischen Museum werden gespielt: zwei Klavizymbel; ein großer italienischer Flügel mit zwei Manualen (ca. 1700) und ein Spinett von J. H. Silbermann, Straßburg ca. 1750; ein Klavichord, Ende des 18. Jahrhunderts; ein Flügel mit Hammermechanik aus Wien aus der Zeit Mozart's; eine Altviola 1730; eine Viola da Gamba von J. Tielke, Hamburg ca. 1690; ein Diskant-Zinken aus dem 16. Jahrhundert. Ferner wurden

aus der Sammlung des Herrn Heinrich Schumacher-Luzern folgende Instrumente verwendet, die bequemer spielbar als die entsprechenden des historischen Museums sind: zwei Pochettes (Taschengeigen), zwei Viole d'amore, eine siebensaitige und eine viersaitige von Seb. Klotz, Mittenwald 1734 und eine Viola da Gamba, wahrscheinlich von Ernst Busch, Nürnberg 1644.

London. *Sidelights from India on the genesis of Tonality*. "Musical News" analyses and supplements in the following way A. H. Fox Strangways's article on the Hindu scale at Sammelbände IX, 449, (July-Sept. 1908), (a) enforcing thus the lesson to be learnt from India as to the immense antiquity of the tonality-sense, (b) urging the study of "rāga" on the spot.

Countries like ancient Greece and India, which have had elaborate systems of music with no notation worth talking about, have given rise to endless writings, belonging both to their own indigenous literature and to the domain of modern European scientific inquiry, which endeavour to describe the genesis and theory of the music, if not the music itself. Curiously enough, though in India the music is still extant and practically executed in much the same way as it was 2,000 years ago, whereas in Greece it has disappeared, yet the European notices of the Indian system are down to the present more vague than those of the system of ancient Greece. The reason lies in the difference of the indigenous written authorities; the ancient Greek philosophers had some of the modern spirit of practical analysis, while the Sanscrit sages have dwelt almost wholly in a cloudland of metaphor and metaphysics. In a sixty-three page article entitled "The Hindu Scale", in the latest number of the *International Musical Magazine*, A. H. Fox Strangways, who has spent some time in India, and is now music-master at Wellington College, makes a valuable contribution to the Indian subject, in endeavouring to trace the history of the development of the Indian system, and to show its parallelism with the Greek system, as also its bearings on the origin of modern western music. He claims that he has broken new ground herein. And, as far as we know, rightly; for, even when taking into account Charles Russell Day's admirable treatise on "Music and Musical Instruments of Southern India" (Novello, 1891), there is certainly no book in the English language at any rate which embarks on these generalisations. We will endeavour, while putting aside the great mass of detail with which the article abounds, and while using our own language, and sometimes our own exposition, to indicate the broader results which the writer of the article aims at setting out.

That writer holds, as the result of his investigations theoretical and practical, that the sense of tonality is the basis of all music, even when music is in the exclusively melodic stage. "The universal impulse of music is to single out one note of a tune as a centre to which others may be referred." The "*Melodic Tonic*" is, he considers, the first conceived by mankind. Singers began execution in very small intervals, such as quarter-tones, half-tones, and tones, and these of no exact but of quite an indeterminate nature. Introspective analysis will show that this is the natural tendency even at the present day, and with uncivilised and civilised man alike. But in stringing together such small indeterminate intervals, i. e., in superimposing them one on another consecutively in the form of some sort of scale or melody, singers experienced at once a physiological limit to doing so with comfort or accuracy. This also may be verified to-day by anybody who makes the experiment in his own person. The singers discovered then that the easiest way of steadying themselves, and attaining to some standard of correct intonation, was to conceive that of any three of such superimposed small intervals the middle one was an interval to define and emphasise, in other words a pivot, in other words a tonic. The author illustrates this through the simplest Hindu plain-chant still subsisting, that of two or three adjacent notes used for reciting the Vedas, and also in other ways. The "*Tetrachordal Tonic*" is, he considers, the next conceived by mankind. With increasing musical sensibility, singers became conscious of a relationship of a given note with notes at a greater distance. But music begins with unaccompanied singing, and in the notes of a voice the highest is always the most piercing. Therefore relationship was looked for below, not above. As a compound of three instinctive perceptions, that of propinquity on the vocal chords, that of simplicity of vibration-ratio, and that of accommodation to the analogy of the "harmonic chord" phenomenon, the fourth below came out as the most natural limit of relationship. This is our own explanation of the principle of choice of the fourth; not the article writer's, which we must confess is not very

satisfactory, if indeed intelligible. At any rate, that gave the scaffolding of the tetrachord with the upper and most piercing note as "tonic." Thereupon, by a mixture of nature and art, round the lower limit of the tetrachord arose a "cluster" (Gr. *πυκνόν*) of small indeterminate intervals, from which there was a leap to the upper limit of the tetrachord, giving rise to intervals of some sort of third, and to "transilient" scales. So also two tetrachords placed conjunctly one on the other gave rise to the familiar ancient scale system C—F, F—B flat. Thirdly comes to human perception what the author calls the "*Scalar Tonic*." In instruments, either the lower notes are actually the most powerful, or at any rate the predominating effect of their slower vibration on the æsthetic sense comes here most into play. So in this case a related note is looked for above and not below. By an exactly similar process to that shown above, instinctive perception led to the selection of the perfect 5th above as the most natural limit of relationship, which is the same note (the familiar "dominant") as in the former case. Thence the scaffolding of the pentachord, with the lower note as tonic. Herein transilience gave way gradually to tone and semitone sequence, which appears to be the author's reason for calling the tonic in such case specially "scalar." Then again, when a tetrachord was placed conjunctly on a pentachord, that gave the scale-system C—c, and the 8ve was for the first time arrived at. This late conception of the 8ve is certainly true for singers, since, though the 8ve is in advance of all other intervals as to the law of simple vibration-ratio, it is far behind the 5th and 4th as to the law of propinquity on the vocal organs; physiological capabilities have here, as might have been expected in dealing with human beings, taken precedence entirely of mathematical truth.

While analysing the primal genesis thus, the article writer essays to bring some sort of rough order into the wilderness-like array of theoretical scale-terms (*grāmas*, *jātis*, *rāgas*, &c.) which make up Hindu musical theory. Though these terms or elements are to be counted by thousands, yet he thinks that only "a dozen scales or so are common to the whole peninsula and form its habitual modes of melodic thought"; a dozen or so, that is to say, of what we should call octave-scales with tones and semitones. Seven of these he exhibits as parallel to similar scales of ancient Greece, the most usual being the "Lydic" (C—c), "Hypolydic" (F—f), and "Doric" (E—e). He adds, as pertaining specially to India, the "Indic" (C D ♯ E F G A ♯ B C), the "Gipsy" (C D ♯ E F ♯ G A ♯ B C), and various others.

It must be admitted that this article is disappointing in one way, as for the most part all treatises on the subject are, in that it leaves out the keystone of the arch by not telling us what is the connection between all this theory on the one side and practice on the other. A Hindu "*grāma*" or scale is, as in the European system, an enumeration of possible notes in the order of steps from point to point straight upwards or straight downwards. So also a modern Hindu melody, written, executed, or improvised, is a concatenation of such notes in any order whatsoever. But in the Hindu system there is something in between the two, viz., a "*rāga*," or melody-type as the word has been rendered by European observers. The *rāga* appears on the one side to introduce numerous permutations of the tones and semitones of the more fundamental *grāma*, and even perhaps to provide for intervals smaller than semitones; while on the other side it limits and ties down the melody-maker to something a great deal more detailed than a mere scale of notes from which he may choose. In fact, it limits very decidedly the melody-maker's melodic progressions themselves. The nearest approach to a definition of this difficult and baffling subject is at page 49 of Day's treatise, but even there the definition is neither satisfactory nor adequate. In the present article no advance on that position is to be found; and it is clear that to get any real understanding of practical Hindu music a great deal more attention must be given than heretofore by observers on the spot to the *rāga* question, which is the essence of the Hindu system, and to its everyday application. Such observation must be by Europeans, for no native of India has as yet shown the least capacity for explaining the music of his own country in terms of modern science. The "*Kattikas*" or *rāga*-tables of even Day's treatise itself are mere pundit's bookwork. However, granted this defect in the article—and perhaps it was not the object of its author to elucidate such special subject—it must be thankfully admitted, as said before, that light has here been thrown on that very important matter, the genesis of scales in man-made music. The author's contention that such genesis consists in expanding outwards from very small and indeterminate intervals, is much better practical philosophy than the Greek theory of starting with large intervals and then

dissecting them into smaller intervals. Man learnt how to make music through his own voice, and to that voice small gradations of interval are easy, while skips are difficult. Furthermore, the author's insistence on the primordial nature of the sense of a tonic is good medicine for two present-day schools; one those who consider that the said sense began only with modern harmony, the other those who affirm that the human race can well do without it and will soon outgrow it. Very similarly for the sense of a dominant.

*Cerebral development of the musical sense.* The following is a full synopsis of the chapters in William Wallace's important book "Threshold of Music" reviewed at IX, 352, July-August 1908. I. The Scientific Attitude. Scientific men have been content for the most part to discuss the probable origin of the musical sense without inquiring into its further development. By means of the history of music we are able to trace the evolution of a human faculty continuously from stage to stage. The musical sense appears to be only a recent development, and we may be merely on the threshold of the art. II. Primitive Conditions. We realise the immense gulf between man's earliest instinct for music and the present state of the art when we consider the magnitude of his achievements in architecture and sculpture 6000 years ago, and the complete absence then of music as we understand it. III. The Hellenic Ideal. The Greeks had everything at their command in poetry, drama, philosophy, and the arts of architecture and sculpture; but their music, although highly organised in regard to the scale, was primitive in comparison with modern developments. IV. Roman and Goth. The music that the Greeks bequeathed to the world was to suffice for human needs for twelve centuries, with scarcely any attempt to carry it a stage further. The faculty for music was completely at a standstill till the period when Gregory formulated his system. V. Harmony in Embryo. The earliest attempts at harmony were empirical, and infinite labour was expended in order to produce results which we now arrive at by instinct. VI. The Crowning of Plain-Song. We reach the age in which Palestrina flourished, when man's faculties were seeking in all directions for an outlet unrestricted by the dominion of the Church. VII. Drama and Reform. The ecclesiastical recognition of Palestrina's work was an encouragement to others, and Monteverde was one of these. In him we find the musical faculty more highly developed, for he realised mentally the value of instrumental sounds, and attempted to convey the emotion of the text by means of music. VIII. At the Cross-Roads. Bach is regarded as the Founder of modern music. Technically he established it upon definite principles, but, beyond this, he used music as a vehicle for thought and carried the musical sense as a mental process further than any one before him. IX. The Luthier and his Art. Instruments have aided the development of music to such an extent that it is requisite to note briefly the transitions that they have undergone and the influence that they have exerted. X. The Founding of Modern Music. Close upon Bach comes the period of the Viennese School. The psychological side of the music of Haydn and Mozart, of Beethoven and Schubert, is here considered, in so far as it gives a clue to the development of musical thought. XI. The Demand for Expression. Berlioz and Wagner are taken as types of composers whose "ear of the mind" was still more highly developed, displaying a more advanced functional endowment than the world had hitherto seen. XII. Present Conditions. Reference is here made to the present forms which musical thought is assuming. More in our own day than in any period of the past, composers are showing an effort to reach beyond the veil which separates music from the other mental processes. XIII. Heredity and Environment. So many musical qualities have been ascribed to "heredity" that it is worth while to examine them and to ask if they are not in reality due to environment and to continuity of vocation. XIV. Summary and Conclusions. The points which have been dealt with in the preceding chapters are here considered briefly, in the endeavour to show that the musical faculty is the last in man's organism that has come into play, and that there are grounds for believing that it will yet exercise a force far beyond our foreshadowing. XV. Chronological Chart. This at end of



the book is designed to indicate the musical contemporaries of some of the great men of Science, Art, and Literature in the past seven hundred years. It demonstrates more vividly than any verbal description the fact that the majority of the great masters in other arts had passed away long before any familiar name in music is met with.

*Henry J. Wood, and Bach's Matthew Passion.* See X, 42 Nov. 1908. There were two camps at Sheffield as to the treatment. Alfred Kalisch gives, counter, the following opinion.

Wood, starting apparently from the premise that Bach was in his day a modern man, treated the work as if it were a modern work of our day. The judicious will assent most cordially in the abstract, but when it comes to applying the principle, and to deciding the precise difference between the modernity of 1752 and that of 1908, there will be heated arguments. The most important things in many ways in the Passion are the Chorales, and the whole interpretation necessarily takes its color from the way in which they are sung. Shall they be chanted in a straight-forward mezzo-forte, or sung with every possible shade of expression? Shall they be taken quickly or slowly? Shall the time be steady, or infinitely varied? Wood took them all rather slowly, sometimes so slowly that it was necessary for the chorus to breathe in the middle of a line, and infused into them the most subtle expression imaginable. Some were of thrilling beauty, but as to others one could not refrain from asking oneself whether an eighteenth-century congregation could possibly have felt such very sophisticated feelings as Wood made his singers express. One wondered whether a little more naïvety of sentiment would not have been more truly Bachian. One wondered also why some were accompanied and some not, and why some were sung by a quartet of soloists. The programme book tells us it was done in order to ensure their proper effect, but surely to say that is to beg the question? The same series of questions obtruded itself when the Narrator declaimed the story with a profusion of lurid vocal color. He was so dramatic that he seemed one of the dramatis personæ instead of apart from them; and when he came to the wonderful passage describing the remorse of St. Peter he had no new measure of expression left, and it did not make its usual effect. With regard to the choruses, there were some places where the same over-elaboration was of doubtful value. For instance, when the soldiers exclaim, "Truly this was the Son of God!" it was made to sound not like the spontaneous cry of a few rough legionaries, but like the solemn ex cathedrâ pronouncement of a College of Cardinals. Can Bach have meant this? And what would have been the effect on a Leipzig congregation of 1752 of the deafening low organ note at the point where Christ yields up the ghost? This is certainly the least happy of Wood's innovations. — It is true that Bach was a very modern man when he lived, and had many a bickering with the Beckmessers of his day, and no interpretation of his music which presents him to us as a mere pedant is to be tolerated for a moment. But whether his mental vision could have embraced the extremes of emotional expression possible only to generations which have inherited the traditions of the storm and stress of the beginning of last century and the neurosis of its closing years, that is another question.

*French Choirs.* An experienced critic on staff of "Musical Herald" thus reports from the spot.

Intonation is seldom ideal, and the pitch goes far astray. Ease of production is often missed. To force up the lower register by the muscular power of men accustomed to hard work is disastrous to the pleasures of singing and of hearing singing. French has so little accent that the time notation of the music seems often to be disregarded, and the freedom of recitative adopted. The strong accent, the first of the bar, is the place cared for. No doubt a Frenchman would consider our medium and weak accents mechanical. The music generally is difficult, descriptive, lengthy. Extreme contrast of sentiment is sought by means of several movements in a piece. No instrument is used, except the pitch-pipe. Usually a piece contains humming, often a solo, la la and ah passages are common, chromatic scale runs on oo suggest weirdness or devilry, imitative sounds are introduced. The choirs stand almost always in semi-circle, several rows deep.

*Prag.* Am 7. Dezember findet hier ein Händel-Jubiläumskonzert statt (Dirigent Karl Donša), an dem außer Orgel- und Klavierwerken das *Jubilate* und das *Dettinger Te deum* zur Aufführung gelangen.

**Regensburg.** Proske'sche Musikbibliothek. Der Bischof von Regensburg, Exzellenz Dr. Ritter von Henle, Reichsrat der Krone Bayern, hat sich die musikwissenschaftliche Welt zu großem Danke verpflichtet, indem er die berühmte Proske'sche Musikbibliothek, die bisher fast unzugänglich war, der Verwertung eröffnet. Als Bibliothekar hat er den bisherigen Stiftskapellmeister Dr. Karl Weinmann berufen, unter gleichzeitiger Ernennung zum Domvikar. Geschichte und Bestand der kostbaren Bibliothek recht bald kennen zu lernen, liegt im unterschiedenen Interesse der Musikwissenschaft.

**Wien.** Gesamtausgabe der Werke von Joseph Haydn. An Stelle des verstorbenen J. Joachim wurde in den Ausschuß (die Prof. Dr. G. Adler, A. Kopfermann, H. Kretzschmar, E. Mandyczewski, M. Seiffert) Prof. Dr. A. Sandberger delegiert. Im übrigen fanden keine Veränderungen statt. Das vollständige Erscheinen der Gesamtausgabe soll sich auf etwa zehn Jahre erstrecken.

## Bücherschau<sup>1)</sup>

### und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

- Abert, Herm.**, Niccolo Jommelli als Opernkomponist, Mit e. Biographie. Gr. 8<sup>o</sup>, VII, 461 u. 64 S. m. 1 Bildnis. Halle, M. Niemeyer, 1908. *M* 20,—.
- Brenet, Michel.** Haydn. In »Les maîtres de la Musique. 8<sup>o</sup>, 207 S. Paris, F. Alcan, 1909. frs. 3,50.
- Chop, Max, Jaques Offenbach.** Hoffmann's Erzählungen. Phantastische Oper. Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert, m. zahlrchn. Notenbeispielen. In »Universal-Bibliothek«, 5036. 16<sup>o</sup>, 96 S. Leipzig, Ph. Reclam jun., 1908. *M* —,20.
- Dauriac, Lionel.** Le Musicien Poète Richard Wagner. Etude de psychologie musicale suivie d'une bibliographie raisonnée des ouvrages consultés. 8<sup>o</sup>, XI u. 333 S. Paris, Libr. Fischbacher, 1908.
- Heuler, Raim.**, Moderne Schulgesangsreform. Der Gesangunterricht in den unteren Klassen der Volksschule als Grundlage e. fortschrittl. musik. Jugend- u. Volkserziehg. Gr. 8<sup>o</sup>, 48 S. m. 1 Tab. Würzburg, R. Banger Nchf., 1908. *M* 1,80.
- Heuß, A.** Anton Bruckner, Te Deum. Kl. Konzertführer. Kl. 8<sup>o</sup>, 16 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* —,20.
- Jahresbericht, 27.**, der intern. Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1907. Verf. u. vorgetragen b. d. XXXII. Mozarttage am 15. II. 1908 v. Sekr. Joh. Ev. Engl. Lex. 8<sup>o</sup>, 49 S. Salzburg, E. Hollrigl, 1908. *M* —,75.
- , 19., der Mozart-Gemeinde pro 1907. Vorgetr. u. genehm. b. d. a. 7. II. 1908 abgehaltenen Mozarttage. Lex. 8<sup>o</sup>, 82 S. Salzburg, E. Höllrigl, 1908. *M* —,75.
- Krauß, Rud.**, Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis z. Gegenwart. Lex. 8<sup>o</sup>, VII, 351 S. m. 139 Abbildungen. Stuttgart, G. B. Metzler, 1908. *M* 8,40.
- Knudsen, Hans.** Schiller und die Musik (Greifswalder Dissertation). 8<sup>o</sup>, 82 S. Greifswald, Druckerei J. Abel, 1908.
- Mayrhofer, Rob.**, Die organische Harmonielehre. 8<sup>o</sup>, 247 S. Berlin, Schuster & Loeffler. *M* 4,—.
- Schubert-Kalender für 1909.** 12 Lieder v. Frz. Schubert. Mit Illustr. v. Hans Printz. Lex. 8<sup>o</sup>, 26 S. m. 12 (6 farb.) Taf. Wien, M. Munk. *M* 6,—.
- Siebert, Wilh.**, Heinrich Heine's Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Prof. Dr. Ernst Elster. Gr. 8<sup>o</sup>, VIII, 109 S. Marburg, N. G. Elwert's Verlag, 1908. *M* 2,80.
- Stefan, Paul,** Gustav Mahler's Erbe. Ein Beitrag z. neuesten Geschichte d. deutschen Bühne u. d. Herrn Felix v. Weingartner. Gr. 8<sup>o</sup>, III, 72 S. München, H. v. Weber. *M* 1,—.
- Verzeichnis der im Jahre 1907 erschienen. Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildungen m. Anzeige d. Verleger u. Preise.** In alphab. Ordng., nebst systematisch geordn. Übersicht. 56. Jahrg. od. 9. Reihe, 4. Jahrg. 2 Hefte. Lex. 8<sup>o</sup>, 230 u. IV, 74 S. Leipzig, F. Hofmeister, 1908. *M* 22,—.

1) Wegen Raummangel mußten die Bücherbesprechungen sowie manches andere leider wieder zurückgestellt werden. D. Red.

Zeitschriftenschau<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28.

## Neue Zeitschriften.

Ap Ateneum polskie, Lemberg, 29-listopada-Gasse, 39. Mm Młoda muzyka, Warschau, Wapólna-Gasse 49  
 Ppl Przegląd polski, Krakau, Ringplatz. Ppw Przegląd powszechny, Krakau, Kopernikus-Gasse 26.  
 Sf Słnks, Warschau, Hortensja-Gasse 4.

- Anonym.** Unveröffentlichte Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipziger Neueste Nachrichten, 1908 Nr. 305. — Dr. John Blow. Bicentenary of his death, MT 50, 789. — Zur Tantiemefrage, DMDZ 10, 43. — Urheberrecht und mechanische Musikinstrumente, DMDZ 10, 44. — Rußlands musikalische Kultur, DMDZ 10, 44. — Altfranzösische Musik, DMDZ 10, 45. — Zum 70. Geburtstag unseres I. Vorsitzenden (Erdmann Hartmann), DMDZ 10, 46. — Musikalische Zitate, DMDZ 10, 46. — Wagnermusik in Paris, DMDZ 10, 47. — Otto Schmiedel: Rich. Wagner's Weltanschauung (Bespr.), L 32, 1f. — Der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Zum 50. Stiftungsfeste), L 32, 3. — Richard Wagner auf der Flucht im Mai 1849. Nach persönlichen Äußerungen eines Zeitgenossen, MRu 1, 13. — Documents historiques. Les origines de l'opéra en France (d'après les pièces conservées aux archives de l'Opéra), RM 8, 20. — Notes sur les effets du chant magique d'après les anciens; le chant magique et l'amour; autres effets merveilleux du chant; effets du chant magique sur les astres; évocation des morts et des spectres. La liturgie romaine et la magie. Le »Kyrie eleison«, RM 8, 20f. — Theo Boerlage †, WvM 15, 43. — Beethoven als Briefschreiber, SMZ 48, 28. — Mehr Bach! Mm 2. — »Angewandte« Musik, Mm 2ff. — Die Meistersinger von Nürnberg, Mm 3. — Über die Aufführung der Meistersinger im Großen Theater zu Warschau, Mm 3. — Lodomir Różycki, Tygodnik ilustrowany, 45, Warschau.
- Abendroth, Irene.** Die Koloratursängerin. Kleine Studie zur Frage des Operngesanges, AMZ 35, 45.
- Amft, Georg.** Die neue Orgel in der kathol. Pfarrkirche zu Schreckendorf in der Grafschaft Glatz von Orgelbaumeister Lux-Landek, MS 41, 11.
- Andro, L.** Von Musikerstandbildern in Wien, NMZ 30, 4.
- Arper, K.** Der Erlösungsgedanke bei Richard Wagner, Protestantische Monatshefte, Leipzig, 12, 9f.
- Band, Erich.** Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters, NMZ 30, 2. Dramaturgische Beilage Nr. 47. zur DBG 37, 46.
- Batka, R.** Volkslied-Flugblätter, KW 22, 4.
- Baughan, E. A.** The »classical« Dance, NMR 7, 84.
- Behrend, Will.** J. P. E. Hartmann (dänischer Komponist), RMZ 9, 46.
- Bertier, Chr. de.** »Snégourotchka« di Rimsky-Korsakow, GdM 2, 3.
- Bertini, P.** Aneddoti e spigolature su Sarasate, NM 13, 152/153. — La musica a Firenze. NM 13, 154.
- Bewerunge, H.** Die Musik beim Hochamt und bei Segensandachten. (Übersetzung eines beim eucharistischen Kongreß [Sept. 1908] zu London in engl. Sprache gehaltenen Vortrages), KM 9, 9.
- Bizet, Georges.** Lettres, MM 20, 19.
- Blüthgen, Victor.** Vom Volkslied, Plauderei, NMZ 30, 4.
- Bonaventura, A.** Sarasate, NM 13, 152/53.
- Bosch, Jeanne.** Over een aanval op de Methode Jaëll, WvM 15, 44.
- Bossi, Renzo.** Diragazioni musicali, GdM 2, 4.
- Boutarel, Amédée.** Die Komische Oper in Paris, NMZ 30, 2f. — Die »Götterdämmerung« an der Pariser Großen Oper, NMZ 30, 4.
- Boutroux, Léon.** Essai sur la gamme, par Maurice Gandillot (Compte rendu critique), RM 8, 21.
- Bouyer, Raymond.** L'art musical au Salon d'automne, M 74, 46.
- Breithaupt, Rud. M.** Heinrich van Eyken †, Mk 8, 3.
- Bremme, Wilh.** Dies irae. Der Verfasser, die Übersetzungen und die Melodien desselben. KM 9, 9.
- Brenet, Michel.** The symphony before Haydn, NMR 7, 84.
- Chop, Max.** Georges Bizet und sein Meisterwerk »Carmen«, NMMZ 15, 42f.
- Chybiński, A.** Gregor Fitelberg, Mm 2ff. — Henryk Opieński a. Liederkomp., Mm 4.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

- Cope, C. Elvey. A new use for counterpoint. MO 32, 373.
- Cramolini, L. Ein Abend mit Mendelssohn-Bartholdy. Aus den hinterlassenen Papieren des Tenoristen Ludwig Cramolini, DMDZ 10, 44.
- Cumberland, Gerald. Claude Debussy, MO 32, 374.
- Curzon, Henri de. »Le Crépuscule des Dieux« à l'Opéra de Paris, GM 54, 43.
- Diesterweg, Moritz. Franz Wüllner als Erzieher. Ein Gedenkblatt, AMZ 35, 46.
- »Diogenes«. Examinations in music, MO 32, 374.
- Dokkum, J. D. C. van. Romantiek en humor in het kunstenaarsleven. IV. Violen en Duivelsprookjes. Cae 65, 10.
- »Der Meistersinger Holdselige Kunst« (Wagenseil), Cae 65, 11f.
- Dotted Crotchet (Edwards). Bath. Its musical associations, MT 50, 789.
- Droste, Carlos. Alice Guszaléwicz, NMZ 30, 4.
- Dwelshauvers. Esthétique musicale scientifique, GM 54, 45f.
- Eccarius-Sieber, A. Die soziale Lage des Musiklehrerstandes, MRu 1, 11.
- Ecorcheville, J. La musique ancienne au concert en 1909, SIM 4, 11.
- Fein, Joh. Vorurteile und Irrtümer der Gesanglehrer und Sänger bei Hals- und Nasenkrankheiten, Sti 3, 2f.
- Ferloni, A. Sarasate, GdM 2, 2.
- Fiege, Rud. Von der ersten Berliner Figaro-Aufführung, AMZ 35, 45.
- Fierens-Gevaert, Hippolyte. Edgar Tinel. Der Mensch — Der Künstler, Mk 8, 3.
- Gebauer, Alfred. Welche Anforderungen stellt die katholische Kirchenmusik an den Vokalkomponisten? MS 41, 11f.
- Geißler, F. A. Edm. Kretschmer †, Mk 8, 3.
- Gerhard, C. Schubert und die Frauen. Zum 80. Todestage des Tondichters (19. Nov.), NMZ 30, 4.
- Glabatz. Zur Organisation der Kirchenmusiker, AMZ 35, 46.
- Gulgowski, J. Volkslied mit Melodie aus Sanddorf Kr. Berent, Mitteilungen des Vereins für kaschubische Volkskunde, Leipzig, 1908 Nr. 2.
- Hatzfeld, Johannes. Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage, Mk 8, 4.
- Herold, W. »Ein feste Burg« auf Einerlei Weise? (Erwiderung auf die gleichlautende Schrift von C. Feller), Si 33, 11.
- Heuler, R. Zentralsingschule Würzburg, MSS 3, 8.
- Heuß, Alfred. Das vierte deutsche Bachfest in Chemnitz. ZIMG 10, 2.
- Hildebrandt, F. Von Reigen- und Tanzversuchen, KW 22, 3.
- Hirsch, Benno. Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters, MRu 1, 12.
- Hollander. De muziek in Scandinavië Cae 65, 11.
- Honold, Eugen. Zu Caruso's Gastspiel in Deutschland, NMZ 30, 2.
- Huneker, James. Nietzsche's Abfall. S 66, 43.
- Huré, Jean. Les lois naturelles de la musique, MM 20, 19.
- Istel, Edgar. Debussy's »Pelleas und Melisande« in München, AMZ 35, 43.
- Jacobi, M. Die Wiedererweckung der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy, Sonntagsbeilage Nr. 45 z. Voss. Ztg. 1908, Nr. 525.
- Johnen, Kurt. Heinrich van Eyken †, RMZ 9, 42.
- K., M. Wagner et Rossini (Aus den Briefen W.'s an Minna Wagner), GM 54, 46.
- Kahle, A. W. J. Pablo de Sarasate und Wilhelmine Clauß, MRu 1, 13.
- Kaiser, Georg. Zur neuen Gesamtausgabe Sämtlicher Schriften von Carl Maria von Weber, Mk 8, 4.
- Kaiser, W. Eine Prüfungsordnung für Gesanglehrer an höheren Schulen, NMZ 30, 2.
- Karsten, Paula. Musikinstrumente fremder Völker. 3. Orchester der Birmanen. MRu 1, 11.
- 4. Indische Zigeunermusik. — Bajadarentanz, ibid. 1, 12.
- 5. Kirgisenmusik. — Die Tartarenflöte, ib. 1, 14.
- Kennard, Fr. T. Music at St. Matthias, MO 32, 374.
- Kitchener, Fr. The present position of Mendelssohn's music, MMR 38, 455.
- Kloß, Erich. Hans von Wolzogen. Zu seinem 60. Geburtstage — 13. November 1908, BfHK 13, 2. Der Türmer, Stuttgart, 11, 2. MRu 1, 15.
- Zum 60. Geburtstage Hans von Wolzogen's RMZ 9, 45.
- Richard Wagner's Menschentum, MRu 1, 12.
- Kohut, Adolph. Eine berühmte deutsch-italienische Primadonna. Eine Säkular-Erinnerung an Catarina Mingotti (gest. 1808), MRu 1, 12.
- Korth, Leonard. Uhland's Gedichte in der musikal. Komposition, SH 48, 43.
- Krause, Emil. L. Ritter v. Köchel's chronologisch - thematischer Mozart-Katalog und Mozart's Instrumentalmusik, MRu 1, 10.
- Krome, Ferd. Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend? II. Die Solfège-Methode, KL 31, 21.



- Küffner.** Erfahrungen mit Friedrich Wiedermann's Übungstafeln zum Gesangsunterricht, MSS 3, 8.
- Kühn, Oswald.** Chopin's Tagebuchblätter. Ein Wort der Erwiderung und der Klarstellung, Mk 8, 4.
- Laloy, L.** Le crépuscule des dieux à l'Opéra, SIM 4, 11.
- Lederer, Viktor.** Gustav Mahler's VII. Sinfonie, RMZ 9, 43. MRu 1, 9.  
— Gustav Mahler's VII. Sinfonie (Bespr. der Aufführung zu Prag), HKT Nov. 1908.  
— Ballettreform in der Wiener Hofoper, MRu 1, 13.
- Leßmann, Otto.** Das Musikfest in Sheffield. 5. bis 9. Oktober 1908, AMZ 35, 43.
- Lewinsky, Josef.** Erinnerungen an Niels W. Gade, MRu 1, 15.
- L'imparziale.** Mascagni impermalito, NM 13, 154.
- Löbmann, H.** Eigenschaften eines Gesangsvereinsmitgliedes, SH 48, 46.
- Loman, L. D. jr.** Het nieuwe boek van den heer Dan. de Lange, Cae 65, 11.
- Lucka, E.** Wiener Walzer, Das literarische Echo, Berlin, 11, 3.
- Mackenzie, Alexander.** Pablo Sarasate. Some personal recollections, MT 50, 789.
- Mangeot, A.** Georges Marty, MM 20, 19.  
— A. Marsick et R. Lambinet. A propos du Concours de Rome, ibid.
- Martell, Paul.** Die Königliche Musikinstrumentensammlung zu Berlin, MRu 1, 10.  
— Neuerwerbungen der Königl. Musikinstrumenten-Sammlung zu Berlin, MRu 1, 13.
- Maschner, Carl Wilh.** Das Unbewußte in Mozart's künstlerischem Schaffen. Ein Beitrag zur Philosophie des Unbewußten, AMZ 35, 46.
- Mauke, Wilh.** Ermanno Wolf-Ferrari, Mk 8, 3.
- Mayerhofer, Theresius.** Zur Schulgesangsreform, BfHK 13, 2.
- Mello, Alfred.** Rob. Volkmann's Kammermusikwerke. Zum 25. Todestage des Komponisten (30. Okt.), NMZ 30, 4.
- Millet, Lluis.** El Dr. Schweitzer, RMC 5, 59.
- Müller, H.** Die neue Orgel in der Stadtkirche zu Friedberg in Hessen, Si 33, 11.
- Müller, Hans von.** Aus E. T. A. Hoffmann's Herzensgeschichte 1796–1802, Deutsche Rundschau, Berlin, 35, 2.
- Müller-Hartmann, Rob.** »Versiegelt«, Komische Oper von Leo Blech (Bespr. der Urauff. im Hamburger Stadttheater), AMZ 35, 46.
- Münnich, Rich.** Musikwissen und Schule, MSS 3, 8.
- Naaff, A. A.** Vielleicht. Einige Betrachtungen zur Kunstfrage der Gegenwart, L 32, 1.
- Nef, Albert.** Musikalisches von der Ausstellung in München 1908, SMZ 48, 29.  
— Was ein Berliner Musikant erlebte. (Aus der Broschüre von Viktor Noack), SMZ 48, 30.
- Nef, Karl.** Alte Meister des Klaviers. II. Johann Kaspar Kerll, 1627–1693, Mk 8, 4.
- Newman, Ernest.** The decline of abstract and the re-birth of vocal music, NMR 7, 84.
- Newmarch, Rosa.** The Sheffield Festival, ZIMG 10, 2.
- Niecks, Fr.** Reminiscences or coincidences, MMR 38, 454.  
— Folk-song and art-song, MMR 38, 455.
- Niemann, Walter.** Karl G. P. Grädener. Zu seinem 25jährigen Todesjahre. Ein Gedenkblatt, Rostocker Zeitung, 1908, Nr. 308 u. 309.
- Nolthenius, H.** De tempel der kunst. Een pleidooi voor de hoogere verwezenlijking der kunstenaarsroeping, door Ernest Newlandsmith, vertaald door Felix Ortt, WvM 15, 42.  
— De opvoering van Tristan und Isolde door de Wagner-Vereeniging, WvM 15, 46.
- Nowaczyński, A.** Über die zeitgenössische Musik in Böhmen. Nowa Gazeta, Oktober, Warschau.
- Oehmichen, Rich.** Viertes Deutsches Bachfest in Chemnitz 3.–5. Oktober Mk 8, 3.
- Opiński, H.** Aus der polnischen Musikliteratur, Książka 9–10, Warschau.  
— Über die Musikgeschichte Polens von A. Polński. Nowa Gazeta, 493, Warschau.
- Parker, D. C.** Ibsen and music, MMR 38, 455.
- Paul, Ernst.** Hochschulbildung für Musiklehrer, MSS 3, 8.
- Pfeiffer, Max.** Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in Bamberg. Ein Jahrhundertgedenkblatt, MRu 1, 15.
- Pirro, A.** Frescobaldi et les musiciens de la France et des Pays-bas, SIM 4, 11.
- Platzhoff-Lejeune, Ed.** De la critique musicale, VM 2, 5.
- Pougin, Arthur.** Après la répétition générale du »Crépuscule des Dieux«, M 74, 43.  
— Première représentation du »Crépuscule des Dieux à l'Opéra«, M 74, 44.
- Prin, J.-B.** Un mémoire sur la trompette marine, SIM 4, 11.
- Procházka, Rud. Freiherr.** Melodramatisches. Dramaturgische Beilage Nr. 47 zur DBG 37, 46.  
— Edmund Kretschmer über seine »Folkungen«, NMZ 30, 3.



- Puttmann, Max.** Musiker in Thüringer Landen: August Langert, MRu 1, 14.
- Radiciotti, G.** Musicisti Marchigiani alla Corte di Sassonia, GdM 2, 3 ff.
- Reinecke, K.** Anton Rubinstein, Deutsche Revue, Stuttgart, Oktober 1908.
- Reiser, H.** Stadtsängerverein Winterthur, SMZ 48, 29.
- Ritter, Will.** La VII<sup>e</sup> symphonie de G. Mahler, SIM 4, 11.
- Robertson-Buttler, F. W.** Die Musik in England. Ap 8/9.
- Rubiner, Ludw.** Debussy: Pelleas und Melisande, Morgen, Berlin. 2, 46.
- Rytel, P.** Die Analyse der pathet. Sinfonie von Tschajkowski, Mm 2.
- Schebek, Alfred v.** Über Prinzipien moderner Inszenierung. (Zur Neuinszenierung des »Siegfried« in der Wiener Hofoper), MRu 1, 15.
- Scheumann, Rich.** Der volkstümliche Männergesang in seiner Stellung zum deutschen National-Leben des 19. Jahrh. und der Gegenwart, Deutsche Sängervorte, Trier, 4, 2.
- Schiffler, H.** Kulturforderungen der Gegenwart und unsere Dirigenten, SH 48, 45.
- Schlemüller, Hugo.** Die Frankfurter Museums-Gesellschaft, S 66, 43.
- Schmid, Otto.** Edmund Kretschmer †, MRu 1, 9.
- Schmitz, Eugen.** Zur Reform der Konzertprogramme; Eine Umfrage, MRu 1, 9f.
- Eine Ästhetik des Gesamtkunstwerks aus dem Jahre 1813, MRu 1, 13.
- »Pereant Schubert, Schumann und Konsorten!!«, MRu 1, 14.
- Max Schilling's »Moloch« am Münchener Hoftheater, ibid.
- Schneider, Louis.** Die »Götterdämmerung« in der Großen Oper (Paris), S 66, 44.
- Schweitzer, Albert.** Sobre la personalitat y l'art de Bach. (Conferencia donada al Palau de la Música Catalana per doctor Albert Schweitzer la nit del 21 d'Octubre de 1908), RMC 5, 59.
- Schwerts, Paul.** Claude Debussy's »Pelleas und Melisande« in der Berliner Komischen Oper, AMZ 35, 46.
- Seghers, L.** Een nieuwe »Festspiel« — verschijning, Cae 65, 10.
- Segnitz, Eugen.** Hans Sitt, KL 31, 22.
- Servières, Georges.** Un hommage des Français à Haydn, GM 54, 44.
- Smend.** Musikalische Festwochen, MSfG 13, 11.
- Spanuth, Aug.** Internationale Beziehungen in der Musik, S 66, 45.
- Debussy's »Pelléas und Mélisande«, S 66, 46.
- Spezzaferri, G.** L'Albo Frescobaldiano e un referendum per una Società nazionale Frescobaldi, CM 12, 10.
- Starcke, Herrmann.** Peter Tschaikowsky's »Eugen Onegin«. Erinnerungen und Betrachtungen gelegentlich der Dresdener Erstaufführung am 20. Okt. 1908, AMZ 35, 44.
- Stauber, Paul.** Weingartner als Operndirektor, MRu 1, 10.
- Steinitzer, Max.** Zur inneren Politik im Reiche der Tonkunst. Rede des Ministers für musikalische Angelegenheiten Dr. v. Heitersheim, NMZ 30, 4.
- Sternfeld, Rich.** Ein Wort zur Besserung musikwissenschaftlicher Arbeiten, AMZ 35, 43.
- Storck, K.** Die Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur, Der Türmer, Stuttgart, 11, 2.
- Sylva, Carmen.** Souvenirs de Clara Schumann, SIM 4, 11.
- t.** Händel's Samson in der Aufführung des Leipziger Bachvereins, Leipziger Volkszeitung 1908 Nr. 262.
- Tagger, Theodor.** Georges Bizet. Skizze zur 70. Wiederkehr seines Geburtstages am 25. Oktober 1908, AMZ 35, 43.
- Thomas, A. W.** Kammermusik, MRu 1, 13f.
- Thomas, W.** Poésie et musique, SIM 4, 11.
- Thiessen, Karl.** Otto Urbach, NMZ 30, 3.
- Tinel, Edgar.** Pie X et la musique sacrée, GM 54, 44.
- Offener Brief, Mk 8, 3.
- Tischer, G.** Beethoven's unsterbliche Geliebte (Amalie Sebald), RMZ 9, 44.
- Unger, Max.** Muzio Clementi and his relations with G. Chr. Haertel of Leipzig, as shown by letters of Clementi, MMR 38, 455f.
- Untersteiner, A.** La 44<sup>a</sup> radunanza della Società generale dei Musicisti tedeschi a Monaco, NM 13, 152/53.
- Un romanzo musicale (Romain Rolland: Jean Christophe IV. La revolte Paris), GdM 2, 2.
- Veer, Johan de.** La vie musicale en Hollande, MM 20, 19.
- Viotta, H.** Richard Wagner en Minna Planer, Cae 65, 10f.
- Volbach, Fritz.** G. Sgambati und seine »Messa da Requiem«, Hochland, München, 6, 1.
- Waardt, Piet de.** Van weinig gespeelde werken, WvM 15, 43.
- Weber, Wilh.** Beethoven's Missa solennis, RMZ 9, 44.
- Weber-Bell, Nana.** Helmholtz und die Vokaltheorie, Sti 3, 2f.
- Weigl, Bruno.** Robert Volkmann. Zur Erinnerung an seinen 25. Todestag (gest. am 30. Okt. 1883), AMZ 35, 44.
- Wellmer, Aug.** Russische Musik und russische Tondichter, BfHK 13, 2.

- |   |  |
|---|--|
| <p><b>Willner, A. M.</b> Brahms und »Die Dollarprinzessin«, Nord u. Süd, Berlin, 32, 10.</p> <p><b>Wolf-Ferrari, Ermanno.</b> Offener Brief an die Redaktion der »Musik«, Mk 8, 3.</p> <p><b>Wolff, Ernst.</b> Vorschläge für die Hundertjahrfeier von Felix Mendelssohn's Geburtstag (3. Februar 1809), RMZ 9, 43.</p> <p><b>Wolzogen, H. von.</b> Schiller und Wagner, RMZ 9, 45.</p> | <p><b>Wysewa, T. de et G. de St. Foix.</b> Un maître inconnu de Mozart, ZIMG 10, 2.</p> <p><b>Zanten, Cornelia van.</b> Über eine Epidemie im Kunstgesang, GpB 2, 11.</p> <p>— Zur Ausbildung der Gesangspädagogen, ibid.</p> <p><b>Zeillarm, Walter.</b> Pelleas und Melisande von Claude Debussy, MRu 1, 10.</p> |
|---|--|

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Leipzig.

In der ersten Sitzung unserer Ortsgruppe in dieser Saison, am 26. Oktober, sprach Herr Dr. Alfred Heuß über: »Die ersten Szenen der ‚Zauberflöte‘ mit besonderer Berücksichtigung des Spiels der drei Damen und die Bildnisarie«. Der Redner zeigte an der 1. und 3. Szene der »Zauberflöte«, wie Mozart überaus selbständig die einzelnen Szenen musikalisch-dramatisch aufgefaßt hat, und wie prägnant und oft witzig er musikalisch charakterisiert. Leider lassen sich die interessanten und anregenden Ausführungen des Vortragenden ohne Notenbeispiele und in Kürze schwer wiedergeben, so daß wir von einem eingehenden Referat absehen müssen. Besonders hervorzuheben wären jedoch noch die ungemain gehaltvollen Äußerungen über die Motiv-Verwendung und die Art der Dynamik bei Mozart.

C. Ettler.

#### London.

At the Musical Association meetings of 1907—1908 season, held at Messrs. Broadwoods', Conduit Street, the following papers were read. In all cases chairman and lecturer take part in "discussion": — (A) 19 Nov. 1907, Mr. W. W. Starmer on English chimes, Dr. W. H. Cummings in chair, discussion by Messrs. Casson and Southgate. — (B) 18 Dec. 1907, Rev. Henry Cart de Lafontaine on Spanish music (2nd paper, see VIII, 508), Dr. Ch. Maclean in chair, discussion by Messrs. Casson and Southgate. — (C) 21 Jan. 1908, Dr. Ralph H. Bellairs, on the Limits of artistic expression in music (a protest against extravagance), Mr. Clifford B. Edgar in chair, discussion by Messrs. Cobbett, Statham and Gilbert Webb. — (D) 18 Feb. 1907, Mr. F. Gilbert Webb on the Vagueness of musical nomenclature, Dr. T. L. Southgate in chair, discussion by Miss Chamberlayne, and Messrs. Baker, Cobbett, Langley, Maclean, Matthew and Thelwall. — (E) 17 March 1908, Mr. Frank Kidson on the Vitality of melody, Mr. J. A. Fuller Maitland in chair, illust. by Miss Dorothy Fletcher, discussion by Miss Lucy Broadwood, and Messrs. Borland, Cobbett, Thelwall, Southgate, and Gilbert Webb. — (F) 21 April 1908, Mr. Thomas F. Dunhill on the Evolution of melody, Mr. James E. Matthew in chair, discussion by Miss Emily Daymond, and Messrs. Southgate, Statham and Thelwall. — (G) 19 May 1908, Miss Janet Dodge on Lute music of the XVI and XVII centuries, Mr. James E. Matthew in chair, illust. by Miss Kathleen Salmon (Judenkönig, Antonio Rotta, Kapsberger, P. P. Melii, Thos. Mace), discussion by Mrs. A. C. Bunten, and Messrs. Maclean and Southgate. — (H) 15 June 1908, Dr. T. Lea Southgate on the Evolution of the flute, Mr. F. Gilbert Webb in chair, illust. by Mr. John Finn, discussion by Messrs. Barber, Cobbett, Maclean and Welch.

At the annual election of officers on 3 Nov. 1908, Dr. W. H. Cummings, F. S. A., was elected President of the Association in lieu of Sir Hubert Parry, Bart., who after 7 years' occupation of the office, has been, greatly to the regret of all concerned, compelled by ill health to resign it. At the annual dinner on the same date, the music performed (Violin suite, duo for 2 pianofortes, part-songs, songs) was all by Sir Hubert Parry.

J. Percy Baker, Secretary.

### Umfragen.

Zum Zwecke einer biographisch-kritischen Arbeit über Anton Schweitzer (Schweizer) 1737—1787 bittet Unterzeichneter Archive, Bibliotheken und Privatpersonen, die etwa im Besitze von Briefen, Manuskripten usw. sind, um gefällige Mitteilung.

Kiel, Gerhardstr. 13 II.

Julius Maurer.

**P. Coelestin Vivell OSB** in Seckau (Steiermark) hat einen umfassenden *Index Rerum* (40) und einen *Index Initiorum* (80) zu den *Scriptores de musica* v. Gerbert und Coussemaker ausgearbeitet.

Da er in diese Indices auch die außer Gerbert und Coussemaker edierten lateinischen Musiktraktate und die lateinischen Übersetzungen der griechischen Traktate aufzunehmen wünscht, bittet er ergebenst, Titel, Herausgeber und Verleger dieser Editionen ihm gütigst anzugeben.

Die bereits ihm zugekommenen Traktate sind folgende:

*Boetii De institutione musica* II 5, v. G. Friedlein. Leipzig, Teubner. 1867.

*Musica practica Bartolomei Ramade Pareia*, v. J. Wolf. Leipzig, Breitkopf 1901 (Beiheft der IMG).

*Tonarius Tetschensis*, v. Edm. Langer. Regensburg, Pustet (K. M. Jahrb. 1902).

*Tonarius Jacobi Twinger de Köniyshofen*, v. F. H. Mathias. Graz, Styria 1903.

*Micrologus Guidonis*, v. A. Amelli. Rom, Desclée 1904.

*Tractatus musicæ scientiæ Gobelini Person*, v. H. Müller. Regensburg, Pustet (K. M. Jahrb. 1907).

Da der sachliche Wert der beiden Indices durch Aufnahme aller Editionen bedeutend erhöht wird, so sei obige Bitte den Verlegern und Freunden der Musikwissenschaft angelegentlichst empfohlen.

### Neue Mitglieder.

Comte J. de Camondo, Paris, 66 rue de la Chaussée d'Autin.

Mademoiselle Germaine Chevallet, Paris, 3 rue de Chanaleilles.

Henri Collet, Bordeaux, 67 rue Eugène Ténor.

Miss K. Everett, 4 Lauriston Road, Wimbledon Common, S.W.

Maurice Gandillot, Paris, 172 rue de la Pompe.

P. Haigh, Esq., 4 Chapel Place, Ramsgate.

Carl Hasse, Leipzig-Connewitz, Pfarrhaus.

Henri-Martin, Artiste dauphinois. Promoteur de la Fondation Berlioz. Licencié es-lettres. Attaché de Cabinet du Ministre du Travail. Paris, 19 rue de l'Odéon.

Usiel Josefovici, Wien VIII, Wickenburggasse 23.

E. Kanthack, Esq., Sherborne, Mortlake Road, Kew Gardens, London W.

F. J. Marchmont, Esq., Wingfield, Hamlet Road, Upper Norwood, London S.E.

Felix Raugel, Paris, Passage de l'Eupatoria.

Joseph Radcliffe, Esq., Ridding Park, Knaresbro, Yorkshire.

Bertram Shapleigh, Esq., Weir Wood, Longfield, Kent.

Albert Trotrot, Paris, 67 rue Saint Jacques.

Harry O. Yeatman, Esq., 43 Queen's Gate Gardens, London S.W.

Heinrich Hammer, Direktor, Washington, 1353 Euclidstreet, N.W.

Miss Patricia Read, 1 Russel Place, Dublin.

M. J. Scherer, Esq., 6 Leinster Square, Rathmines, Dublin.

Arthur M. Fox, Esq., Mus. B., Brendon, Teddington.

Harry Evans, Esq., 26 Princes Avenue, Liverpool.

Harold Brooke, Esq., 67 Holland Park Avenue, London, W.

Georg Becker, Gymnasial-Gesanglehrer, Mülheim a. Ruhr, Victoriastr. 4 I.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Egon Epstein, Kapellmeister, Nürnberg, jetzt: Melanchtonplatz 4.

M. le Commandant Forqueray, jetzt: Paris, Square la Tour Maubourg.

Dr. Albert Nef, jetzt: Neustrelitz Markt 4.

Richard Heinrich Stein, jetzt: Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 194.

Dr. Hermann Bäuerle, jetzt Reutlingendorf, Post Riedlingen (Württemberg).

---

Ausgegeben Anfang Dezember 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

---

Heft 4.

Zehnter Jahrgang.

1909.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25 ₣ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### Mitteilungen über den III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Wien

(25.—29. Mai 1909).

#### A. Vorträge und Referate.

(Bis Mitte Dezember 1908 angemeldet. Nachträge werden später publiziert.)

Dr. Abert, Hermann, Privatdozent (Halle): »Zur württembergischen Operngeschichte im XVIII. Jahrhundert«.

Dr. Adler, Guido, o. ö. Univ.-Prof. (Wien): »Die Bearbeitung historischer Kunstwerke«.

Antcliffe, Herbert (Sheffield, England): »Comparative and inductive criticism in relation to music«.

Aubry, Pierre (Paris): »Le folklore européen«.

Bas, Giulio (Mailand): »Thésis et dynamis«.

Dr. Behrend, William (Kopenhagen): »Über den Stand der Musikpflege in Dänemark im Allgemeinen (Musikaufführungen, Vereine, Musikwissenschaft, Kritik, ökonom. Verhältnisse)«.

Dr. Bernoulli, E., Privatdozent (Zürich): »Über die Entwicklung und den Stand des Schweizer Musiklebens«.

Dr. Botstiber, Hugo (Wien): »Über den Stand der Musikpflege in Österreich«.

Brandsma, E. (Hilversum): »Die Schwingungsverhältnisse der Töne in der modernen Musik«.

Casson, Thomas (London): »Orgelbaufragen«. Thema vorbehalten.

Dr. Chilesotti, Oscar (Bassano): »Accidenti cromatici nel secolo XVI<sup>o</sup>«.

Claudius, C. (Malmö, Schweden): »Das Lautenbuch von Mouton«.

Coquard, Arthur, Prof. (Paris): »Pour quelles raisons la musique, qui est certainement la première née des arts, ne s'est elle développée que très tardivement à une époque relativement récente, et pourquoi cette lenteur dans son développement?«

Dr. Cummings, W. Hayman, Esq. (London): Sektion V (Thema vorbehalten).

Dr. Dauriac, Lionel, Prof. (Paris): Sektion III (Thema vorbehalten).

- Dr. Decsey, Ernst (Graz): »Der musikhistorische Unterricht an hohen und mittleren Schulen«.
- Dent, Edward J. Esq. (London): Sektion Ie (Thema vorbehalten).
- D'Indy, Vincent, compositeur et directeur de la schola cantorum (Paris): Sektion Ib und c (Themen vorbehalten).
- Dolmetsch, Arnold (Boston, Am.): »La pratique du luth« (mit Demonstrationen von Instrumenten eigener Erzeugung).
- Dr. Ecorcheville, Jules (Paris): »La commission du luth«. (Im Vereine mit anderen Mitgliedern der Sektion Paris) »Etat sommaire et inventaire des tablatures conservées dans les bibliothèques de Paris«.
- Ehrenhofer, Walter Edmund, Ing. und Gewerbeinspektor (Wien): »Einheitliche Gestaltung des Orgelspieltisches unter spezieller Berücksichtigung der Pedalfrage«. »Einflußnahme der Staatsverwaltung auf öffentliche Orgelbauten«.
- Dr. Exner, Sigmund, Hofrat, o. ö. Professor (Wien): Sektion IV (Thema vorbehalten).
- Dr. Friedlaender, Max, Geheimrat, Univ.-Prof. (Berlin): »Süddeutsche Gesellschaftsmusik zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts«. »Über einige Fragen der Editionstechnik«.
- Don Gaissner, Ugo Atanasio (Rom): »Über byzantinische Kirchenmusik«.
- Galli, Amintore, maestro (Rimini): »Se sieno possibili nuovi principii, nuove leggi e una nuova tecnica dell'armonia«.
- Gandolfi, bibliotecario di r. istituto musicale (Firenze): Thema vorbehalten.
- Gasperini, Guido, Bibliothekar (Parma): »La musica italiana dei secoli XIII, XIV e XV«.
- Geisler, Chr., Organist und Gesanglehrer (Kopenhagen): »Der Schulgesang und die Notationsfrage«.
- Dr. Goldschmidt, Hugo (Berlin): »Haydn's Beziehungen zur Oper seiner Zeit«.
- Dr. Graf, Max (Wien): »In welchem Zeitpunkt setzt die Periode der Renaissance in der Musik ein und wann ist ihre Hochblüte?«
- Dr. Haas, Robert (Wien): »Zur Frage der Orchesterbesetzungen in Werken der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts«.
- Haböck, Franz, Professor (Wien): »Der Gesangsunterricht an den Schulen«.
- Dr. Hammerich, Angul, Univ.-Prof. (Kopenhagen): Sektion Ia und b (Thema vorbehalten).
- Hauser, Friedrich, Assistent des Phonogrammarchives (Wien): »Über die Ausrüstung der von Akademien und Gesellschaften zu entsendenden Reisenden mit besonderer Rücksicht auf musikwissenschaftliche Zwecke«.
- Hennerberg, C. F., Bibliothekar und Lehrer am k. Musikonservatorium (Stockholm): »Die schwedischen Orgeln des Mittelalters« (mit Demonstrationen). »Schwedische Haydnhandschriften«.
- Dr. Heuß, Alfred (Leipzig): »Die Dynamik bei Mozart«. »Stellung der Vokalkomposition (Chorliteratur) großen Stils im heutigen Musikleben«.
- Dr. Hornbostel, Erich von (Berlin): »Über Mehrstimmigkeit in der außer-europäischen Musik« (mit Phonogrammen). »Ausrüstung und Instruktion von Forschungsreisenden für musikwissenschaftliche Beobachtungen« (mit Demonstrationen von Apparaten).
- Dr. Jodl, Friedrich, o. ö. Univ.-Prof. (Wien): Sektion III (Thema vorbehalten).



- Dr. Koczirz, Adolf (Wien): Über die Notwendigkeit eines einheitlichen, wissenschaftlichen und instrumental-technischen Anforderungen entsprechenden Systems in der Übertragung von Lauten-Tabulaturen«.
- Koller, Oswald, Professor (Wien): Sektion Ia (Thema vorbehalten).
- Dr. Kopfermann, Albert, Professor, Bibliotheksdirektor (Berlin): Sektion IV (Thema vorbehalten).
- Dr. Kretzschmar, Hermann, Geheimrat, o. ö. Univ.-Prof. (Berlin): Sektion Ic (Thema vorbehalten).
- Dr. Krohn, Ilmari, Organist (Helsingfors, Finnland): »Reform der Taktbezeichnung«.
- Dr. Kroyer, Theodor, Univ.-Prof. (München): »Ein Beitrag zu den Akzidentien im XV. und XVI. Jahrhundert«. »Über die Pflege der Musik Josef Haydn's in Bayern«. Sektion Ic (Thema vorbehalten).
- Dr. Krüger, Felix, Univ.-Prof. (Leipzig): »Die psychologischen Grundlagen der Konsonanz und Dissonanz«.
- Dr. Laloy, Louis (Paris): »La tablature du Kin (luth chinois)«.
- De La Laurencie, L. (Paris): »Les ballets de cour en France avant Lully«.
- Levysohn, S., Archivar (Kopenhagen): »Über den Stand der Haydn-Pflege in Dänemark«.
- Dr. Lipps, Theodor, Geheimrat, o. ö. Univ.-Prof. (München): Sektion III (Thema vorbehalten).
- Dr. Ludwig, Friedrich, Privatdozent (Straßburg i. E.): »Die mehrstimmige Musik des XI. und XII. Jahrhunderts«.
- Dr. Luntz, Erwin (Wien): »Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen (Basso Continuo)«. »Die Photographie im Dienste der Musikwissenschaft«.
- Sir Mackenzie, Alexander (London): Sektion III (Thema vorbehalten).
- Malherbe, Charles, Archivar (Paris): »La graphologie dans les écritures musicales«.
- Dr. Mandyczewski, Eusebius, Professor (Wien): Sektion Ic (Thema vorbehalten).
- Dr. Mantuani, Josef, Bibliothekar (Wien): 1. »Über die Katalogisierung der deutschen Lieder«. 2. »Über die Katalogisierung der kathol.-liturgischen Texte«. 3. »Umarbeitung von Riemann's Opernhandbuch«.
- Masson, P.-M. (Paris): »L'opéra de Destouches«.
- P. Mayrhofer, Isidor (Seitenstetten): »Beiträge zu einer Revision der Harmonielehre«.
- Millenkovich (Morold), Max von, Sektionsrat (Wien): »Die Selbständigkeit der Tonkunst gegenüber dem Musikdrama«.
- Mittmann, Paul, Musikdirektor (Breslau): »Charakteristik der Kirchenmusik«. »Über Reform des Orgelbaues«.
- Dom Mocquereau, André, Prior der Abtei Quarre (Ryde, Isle of Wight): Sektion V (Thema vorbehalten).
- Moissl, Franz, Professor (Reichenberg): »Das päpstliche Motu proprio im Lichte der Praxis«.
- Dr. Moos, Paul (Ulm): »Die psychologische Musikästhetik«.
- Dr. Müller, Hermann, Professor der Theologie (Paderborn): »Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes«.
- Dr. Myers, Charles S., Professor (Cambridge): »The Music of People who have no Musical Instruments«.

- Dr. Nagel, Wilibald, Professor (Darmstadt): »Beiträge zur Geschichte der Oper in Darmstadt«.
- Dr. Niecks, Frederick, Professor (Edinburgh): Sektion Id (Thema vorbehalten).
- Norlind, Tobias (Tomelilla, Schweden): »Die Homophonie der Lautenmusik des XVI. Jahrhunderts«.
- Ochs, Siegfried, Professor (Berlin): »Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen«.
- Sir Parry, Hubert, Bart. (London): Sektion Ic (Thema vorbehalten).
- Dr. Pommer, Josef, Regierungsrat, Professor (Wien): »Das Volkslied in Österreich« (Unternehmen des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht).
- Dr. Prieger, Erich (Bonn): Sektion Id (spezielles Thema vorbehalten).
- Prod'homme, J.-G. (Paris): »Bibliographie de la presse musicale française«.
- Dr. Riemann, Hugo, Univ.-Prof. (Leipzig): Sektion 1a und 1c (Themen vorbehalten).
- Rung-Keller, P. S., Organist und Orgelkonstrukteur (Kopenhagen): »Über Reform des Orgelbaues«.
- Dr. Sandberger, Adolf, Univ.-Prof. (München): »Neue Forschungen zu Caccini und Monteverdi«, ferner für Sektion Ic Thema vorbehalten.
- Dr. Sannemann, Pastor (Hettstedt): »Der musikhistorische Unterricht an hohen und mittleren Schulen«. »Grundsätze evangelischer Kirchenmusik«.
- Dr. Schering, Arnold, Privatdozent (Leipzig): Spezielles Thema vorbehalten (Sektion Id).
- Dr. Schiedermair, Ludwig, Privatdozent (Marburg): »Bemerkungen zum musikhistorischen Unterricht an hohen und mittleren Schulen«.
- P. Schmidt, Wilhelm, Professor (St. Gabriel): »Über Musik und Gesänge der Karesen-Papua (Deutsch-Neuguinea)«.
- Dr. Schmitz, Eugen (Starnberg): »Zur Entstehung der deutschen romantischen Oper«. »Über das Verhältnis der Musikwissenschaft zur Populärliteratur und Musikkritik«.
- Msgr. Dr. Schnabl, Karl, inful. Probst (Wr. Neustadt): Sektion Va (Thema vorbehalten).
- Dr. Schnerich, Alfred (Wien): »Die textlichen Versehen in den Messen Josef Haydn's und deren Korrektur«. »Die Wiener Kirchenmusikvereine«. »Kirchenmusikalische Denkmalpflege«.
- Dr. Schwartz, Rudolf, Professor (Leipzig): »Die Akzidentien im XV. und XVI. Jahrhundert«.
- Dr. Schweitzer, Albert, Privatdozent (Straßburg i. E.): »Die Reform unseres Orgelbaues auf Grund einer allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in deutschen und romanischen Ländern«.
- Dr. Smend, Julius, Geheimrat, o. ö. Prof. (Straßburg i. E.): Sektion Vb (Thema vorbehalten).
- Sonneck, O. G., Bibliothekschef (Washington, Amerika): »Über die Rechtsverhältnisse bei Reproduktionen auf automatischen Musikinstrumenten«. »Über die Geschichte und den derzeitigen Stand der musikalischen Länderkunde in Amerika«.
- Dr. Spiro, Friedrich (Rom): »Revision der Beethoven-Gesamtausgabe«.
- Dr. Springer, Hermann, Bibliothekar (Berlin): »Die internationale Verzeichnung der älteren Musikliteratur«.
- Sir Stanford, Charles Villiers (London): Sektion II (Thema vorbehalten).
- Steiner, Joachim, Oberstleutnant (Wr. Neustadt): »Neue Beweise für die

unzulänglichen Abstimmungstheorien der modernen Musikwissenschaft«. »Einfluß der reinen Stimmung auf die zukünftige Entwicklung der Tonkunst«.

Dr. Stöhr, Adolf, o. ö. Univ.-Prof. (Wien): »Das psychophysiologische Problem der Klangfarbe«.

Dr. Barclay-Squire, William, Esq. (London): »Berichte über den Stand der musikal. Länderkunde in Großbritannien (musikal. Bildung, Organisation des Musiklebens, Musik-Journalistik, Konzerte und Opern)«. (Im Vereine mit den Herren: W. H. Hadow, Esq., R. H. Legge, Esq., Dr. Arthur Somervell, R. A. Streatfeild, Esq.)

Dr. Waas, Moriz, Magistratsrat (Wien): »Charakteristik der Kirchenmusik«.

Dr. Wahl, Eduard (München): »N. Isouard's Leben und Werke«.

Dr. Weinmann, Karl, Hochw., Bibliothekar (Regensburg): »Alte und moderne Kirchenmusik (historische Bemerkungen zur Theorie und Praxis)«.

Dr. Widmann, Wilhelm (Eichstädt): »Bearbeitung historischer Kunstwerke«.

Cav. Wiel, Taddeo, Professore (Venedig): »L'opera italiana nel XVII<sup>o</sup> secolo«.

Dr. Witz-Oberlin, Karl Alfons, Univ.-Prof., a. o. geist. Rat (Wien): Sektion Vb (Thema vorbehalten).

Dr. Wolf, Johannes, Univ.-Prof. (Berlin): »Die Akzidentien im XV. und XVI. Jahrhundert«. Ferner Sektion Ie (Thema vorbehalten).

Dr. Wustmann, Rudolf (Bühlau): »Über Bearbeitung älterer und ausländischer Gesangstexte«.

Zambiasi, Giulio, assistente all' ufficio centrale del corista presso l'Istituto Fisico della R. Università di Roma: »Sulla acustica musicale«.

### B. Programm.

- |                      |  |
|----------------------|--|
| 25. Mai, Dienstag.   | 9 Uhr: Sitzung des Zentralausschusses des Kongresses.  |
|                      | 11 Uhr: Festmesse von Josef Haydn, ausgeführt von der k. u. k. Hofkapelle.                             |
|                      | 4 Uhr: Sitzung des Präsidiums und der Redaktionskommission d. Internationalen Musikgesellschaft.       |
| 26. Mai, Mittwoch.   | 10 Uhr: Eröffnung des Kongresses.  |
|                      | 12 Uhr: Festversammlung anlässlich der Haydn-Zentenarfeier (mit Werken Haydn's und einer Festrede).    |
|                      | Nachmittag: Allgemeine Kongreßsitzung und Konstituierung von Sektionen.                                |
| 27. Mai, Donnerstag. | Vormittag und Nachmittag: Sektionssitzungen.   |
|                      | Abends 6 Uhr: Großes historisches Konzert.   |
| 28. Mai, Freitag     | Vormittag: Sektionen.  |
|                      | Mittag: Historische Kammermusikaufführung.   |
|                      | Nachmittag: Sektionen und zweite Sitzung des Präsidiums.   |
|                      | Abends 6 Uhr: »Jahreszeiten«.  |
| 28. Mai, Samstag.    | Vormittag: Sektionsberatungen.   |
|                      | Nachmittag: Schlußsitzung des Kongresses und Generalversammlung der Internationalen Musikgesellschaft. |
|                      | Abend: Oper.   |

An den Abenden werden mehrere Empfänge stattfinden, über die nähere Mitteilungen erfolgen. Daneben sind in Aussicht genommen: Besuch denk-

würdiger Stätten der Wiener Musik (Zentralfriedhof, Ehrengräber), von Museen (Gesellschaft der Musikfreunde, Hof-Museum, Privatsammlungen), von Eisenstadt usw.

Dirigenten der Aufführungen: K. k. Hofoperndirektor Felix von Weingartner, k. u. k. Hofkapellmeister Karl Luze, k. k. Hofoperkapellmeister Franz Schalk, Konzertdirektor Ferd. Loewe, Prof. Eugen Thomas. Mitwirkende bei den Konzerten: K. u. k. Hofkapelle, Philharmoniker, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Singakademie, Wiener Männergesangsverein, Schubertbund, A-capellachor, Quartett Rosé, Quartett Prill und Solisten: Frau A. Noordewier-Reddingius, Prof. Johannes Meschaert, Kammersänger Felix Senius u. a.

## Baron Frédéric Auguste Gevaert,

gest. 24. Dez. 1908 zu Brüssel.

Aus Brüssel kommt eine Trauerkunde. Nach kurzer Krankheit verschied einer der hervorragendsten Repräsentanten der Musikwissenschaft: Fr. A. Gevaert, seit 1871 Direktor des Kgl. Konservatoriums, Kgl. Hofkapellmeister, Mitglied der Brüsseler, Pariser und Berliner Akademie usw. Als vor einigen Monaten gelegentlich seines 80. Geburtstages (er ist am 31. Juli 1828 zu Huyse bei Oudenarde geboren) der König von Belgien den noch in geistiger Frische seines Amtes waltenden Altmeister in den Adelsstand erhob, konnte nur die hohe Ziffer seiner Jahre den Gedanken an ein nahes Ende wecken. Wie schon äußerlich Gevaert's Leben an dasjenige seines großen Amtsvorgängers Fr. J. Fétis anschließt (Fétis bekleidete über 40 Jahre, 1830—71, dieselbe Stellung in Brüssel), so bildet auch Gevaert's Schaffen ein Komplement zu demjenigen von Fétis und man wird mit Recht beide Namen dauernd zusammen nennen. Auch darin gleicht sich beider Männer Leben, daß sie, beide in Belgien geboren, in Paris zu der Höhe künstlerischen Ansehens emporstiegen, welche ihre Berufung auf den Brüsseler Ehrenposten bedingte. Die Pariser Theater brachten 1820—32 sechs Opern von Fétis und 1853 bis 64 acht von Gevaert; Fétis war 1821—30 Kompositionsprofessor und Bibliothekar am Pariser Konservatorium, Gevaert zuletzt Musikdirektor an der Pariser Großen Oper. Aber seinen Schwerpunkt hat das Leben beider Männer nicht sowohl in der Komposition oder in der Lehrtätigkeit als vielmehr in der musikhistorischen Forschung gefunden. Wenn auch die Zahl der Werke Gevaert's auf diesem Gebiete nicht annähernd an diejenige der Werke des bis in sein letztes (87.!) Lebensjahr unermüdlich weiterschaffenden Fétis heranreicht, so steht doch das Gesamtfazit von Gevaert's Lebensarbeit an Ansehen und Gewicht kaum hinter dem von Fétis zurück. Besonders auf den Gebieten der Musik des klassischen Altertums und dem des frühmittelalterlichen Kirchengesanges steht Gevaert's Name unter den Namen aller Forscher überhaupt in der vordersten Reihe. Seine *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité* (2 Bde., 1875—81) ist die glänzendste Darstellung dieser Materie, die wir besitzen. Wenn auch die philologische Kritik die gewagten Hypothesen Rudolf Westphal's, welche Gevaert seinem Werke einverleibte, mehr und mehr desavouieren muß, so bleibt doch von Gevaert's eigener Arbeit genug Positives bestehen, um seinem Namen dauernden Ruhm zu sichern.

Auch die Sensation, welche 1890 Gevaert's Anfechtung der »gregorianischen Tradition« hervorrief, (*Les origines du chant liturgique de l'église latine*) ist ja nach heftigem Kampfe der Meinungen gewichen, ohne daß es Gevaert gelungen wäre, die Entstehung des melismatisch reich verzierten Gesangs erst 100 oder mehr Jahre nach Gregor d. Gr. bestimmt zu erweisen; aber nichtsdestoweniger stehen Gevaert's bezügliche Arbeiten, besonders auch die *Mélopée antique dans le chant de l'église latine* (1895) als Glanzleistungen vergleichender Musikforschung in der ersten Reihe aller Arbeiten über den Kirchengesang. Auch in diesem Werke beeinträchtigt zwar das Hereinspielen der Westphal'schen Deutungen des antiken Tonsystems die dauernde direkte Verwendbarkeit der Ausführungen Gevaert's, aber das Ganze bleibt doch eine Leistung von sehr hohem positivem Werte. Noch lange wird die Methode der Untersuchung der Hymnen und Antiphonen, welche hier Gevaert erschlossen hat, vorbildlich und zu weiteren Arbeiten anregend bleiben.

Es ist hier nicht der Ort, ein lexikalisches Verzeichnis von Gevaert's Leistungen zu geben. Nur ganz kurz sei daran erinnert, daß seine große Instrumentationslehre (I. *Nouveau Traité des instruments*, 1887; II. *Cours complet d'orchestration*, 1890) das erste derartige Werk ist, welches Berlioz' Instrumentationslehre ernstlich in ihrer prominenten Stellung zurückzudrängen vermochte.

Die in ihrer Art wohl einzig dastehende Organisation des Brüsseler Konservatoriums mit seiner fortgesetzten Einführung in das Verständnis der Musikgeschichte durch Vorträge und historische Aufführungen geht zwar zum Teil noch auf Fétis zurück, ist aber durch Gevaert noch erheblich vervollständigt worden, der besonders auch der Pflege Bach'scher Musik einen breiten Raum gönnte.

Es wird nicht leicht sein, einen würdigen Nachfolger der beiden großen belgischen Musikhistoriker zu finden.

H. Riemann.

## Musical Instruments in Indian Sculpture.

On 16th June last the writer of these notes read a paper before the members of the Musical Association on "The Evolution of the Flute", and mentioned therein the "Tree and Serpent Worship" volume of James Fergusson. The full title of this splendid work, truly a monument of wide knowledge and patient industry is: — "Tree and Serpent Worship — or Illustrations of Mythology and Art in India in the first and fourth centuries after Christ — from the Sculpture of the Buddhist Topes at Sanchi and Amrávati — Prepared under the authority of the Secretary of State for India in Council, 1873". The hundred folio plates with which the work is furnished, — some lithographed from drawings by Col. Maisey and Lieut. Cole, Superintendent of the Indian Archaeological Survey, and others photographed specially for the book, — present a most interesting picture of the religion, life and manners in India, which obtained in that land during the first centuries of the Christian Era.

The monuments for the preservation of sacred relics called in the East Indies alternatively Stúpas (Sanskrit), Topes (Páli), or Dagobas (Singhalese), were Buddhist developments of the primitive funeral tumulus, — which Latin word is in fact identical in root with the Sanskrit stúpa. This "Tope" has



no connection with the common Indian word of similar spelling, which signifies a grove or clump of trees. The simplest Topes were single monuments, either made of brickwork or stonework or else rock-cut, and of all degrees of size from a few feet to several hundred feet in height. The more elaborate Topes were an aggregation of monuments, or of buildings designed for monastic purposes; and when these attained sufficient celebrity, they were surrounded with a railing and gateways of which the finest stone-carving in granite, marble, or other hard stone, formed a conspicuous feature.

The Sanchi topes are situated in the protected state of Bhopál in the Central Provinces, and exhibit a lithic art ascribed to the first century of our era. The principal tope there has a railing and gateways, the latter being 33 feet high and 20 feet wide. As to the form of these gateways, imagine a huge capital letter H, all the limbs magnified. But above the cross-piece joining the two pillars or uprights together, were further cross-beams, with ends terminating in rolls and projecting beyond the line of the upright pillars. Sometimes the cross-beams have short upright pillars between them, thus supporting the great weight of these huge lengths of stone, and giving them a storied appearance.

The great Amrávati tope lies in the Kistna District of the Madras Presidency, on the south bank of the Kistna river. Its remains consist chiefly of an outer and inner railing; the central building, or dagoba proper, having quite disappeared. Its stone-carvings are ascribed somewhat later than those of Sanchi, are of superior execution to those, and in extent and richness are probably without a parallel in the world.

Though the Indian monuments are now fenced in and well cared for by the Government, a considerable portion of these deeply interesting memorials of a long past age have been broken up for building purposes, even burnt to make lime! Some of the original sculptures and casts therefrom can be seen on the staircase leading from the Entrance Hall in the British Museum.

To the Indian these graphic pictures of the history of his religion, the birth, miracles and doings of Buddha, presented in a concrete pictorial form all that he held sacred. Happily for the information of later ages, those who designed these sculptures — like the ancient tomb-painters, — also supplied representations of mundane matters. They show us what happened at an evening party, we see warlike operations, we behold a victorious army returning from a conquest; dramatic scenes are quite common, suggesting entertainments for the amusement of the King and his court; and there are religious and other processions. In many of these cases music plays an important part. One may note the large number of women shewn on these monuments. They were certainly not secluded or veiled at that early period of Indian history. Women take part in almost every action, seeming quite as important as the male actors; in music they performed equally with the men.

The first plate in Fergusson's volume to which the attention of musicians may be directed is No. 15. This exhibits the front of the Eastern Gateway of Sanchi. Photograph 2 shews the lowest cross beam. The subject is the worship of the Tree. On the left side are ten men and two children bearing offerings. They are accompanied by four men bearing standards, and with them are twelve musicians playing on conch shells, transverse-held flutes, double flutes (short straight reed instruments), drums, and a large

tambourine struck with two sticks having hooks on their end. The drums are of the long narrow type still common in India, and played with the hands. Other of the figures may be singing, but this is uncertain. Fergusson declares that all the end figures are playing on conches. This is doubtful. It is far more likely that these are reed-blown instruments; they proceed straight from the mouth, and ordinary flutes (open tubes of the Này type) could not have been blown that way; moreover they resemble in appearance the well known Egyptian "Zummah", played with a reed inserted in the embouchure.

Here then is a band of flutes, reeds, instruments of percussion and cup-blown, taking part in a procession carved about the period of the birth of Christ. It shews something of music in a civilized land of that period; but as a matter of history, it may be pointed out that on the walls of the Egyptian tombs 1800 years before this time, are depicted groups of musicians playing several instruments in concert.

Plate 24 shows what is known as the Wassontara Játaka Nága at Sanchi. Fig. 2 is from the Western gateway. Here is an altar on which is placed a tree.

In front is shewn the Nága Rája, with the great five-hooded snake behind his head; he has with him four of his wives and some attendants. On the left of the altar are six female musicians playing the side-blown flute, one reed instrument, a six-string harp, one large drum and one small drum. In Fig. 3, which tells the story of King Wassontara, are seen two figures with short flutes held in the hands for the moment; one reed instrument, and two tambourine players.

Plate 27. Among the ornaments used in this photograph from the right-hand pillar of the Western Gateway are seen two drums braced with cross-snares, remarkably like the large regimental drum of to-day.

Plate 28, Fig. 1. shews a player on the double pipes, a drummer using his hands on his instrument, and another playing his drum with small sticks.

Plate 33. This is one of most important and extensive of the Sanchi series. It is supposed to represent the incarnation of Bnddha. Here are seen musicians marching in procession just in front of a chariot with two horses and at the side of an elephant; two play on side flutes, one on a reed-blown instrument, one has a conch shell, two are engaged with large tambourines with knobbed sticks, and one seems to be beating a gourd.

Plate 34 is from the left pillar of the Northern gateway. This also is processional. In Fig. I appear two side-flute players, two drummers and one tambourine player. Fig. II shews two conch players, two tambourine players using knobbed sticks, and one with clappers.

Plate 36 exhibits a curious picture of a wood wherein are various animals, and through which a river runs, with fish swimming. Prince Sidhártha is shooting with a bow, below is a side flute player, two players on large tambourines and one on a small instrument, all using sticks.

Plate 37 is a garden scene from the Northern Gateway. Fig. I shews us a lover playing a small curved harp and singing to a lady sitting on the ground by his side; her feet are in the cool water. In the opposite compartment a lady is seated on a gentleman's knee about to drink from a cup he offers her. It is difficult to believe that these scenes had anything to do with the Buddha mythology; perhaps they represented a holiday jaunt of the worshippers.

Plate 38, from the Southern Gateway, shews warlike operations. First we have a siege, supposed to have been undertaken to recover precious relics stolen from the Sanchi Tope. Then a triumphal returning procession. In this are two women playing side-flutes; one wears large ear-rings. There are also players on a reed instrument, a conch, two small drums and one tambourine. It is all a wonderfully graphic picture with elephants, horses, chariots, soldiers and spectators looking out of the windows. The musicians are naked, the other figures have costumes. The whole scene is superior in design and execution to that of a similar subject on Trajan's column at Rome. The date is about the same.

Plate 49 shews a considerable portion of the internal face of the outer enclosure. Most of the sculptures are enclosed in large rings; the ornamental discs here are remarkable for the richness and variety of design they exhibit; jewellers in search of patterns might glean much from them. Although the grouping is complicated and often confusing, there is nothing archaic about these second-century figures; men, women and animals are admirably proportioned; though all is of small scale; so finely are they executed, that one might almost take them for artistic ivory carvings. Dancing scenes are very common on these Amravati slabs. Plate 49 shows a group of girls dancing to the beating of a drum.

In Plate 52, representing the external face of the outer enclosure pillar, some playful fancy is apparent. Three grotesque figures are interposed between two very beautiful discs; one is playing a large tambourine, holding the hooked sticks seen at Sanchi, another is beating a gourd.

Plate 60 portrays a Palace scene; Prince Siddhārtha is sitting on a sofa—two ladies are playing draughts before him, and a graceful girl is dancing to the music played on a side-flute, a guitar and drum; the elaborate disc ornament below this scene is magnificent.

The lower ring on Plate 62 displays the most extensive example of concerted music of the whole series. It appears to be the scene of a home concert. Two men are seated on a couch, their wives in chairs by their side; there are a number of listeners in the back-ground. Eighteen women seem to be engaged in the performance; three are playing a triangular harp using a plectrum; there are flute players, and one is blowing an instrument of the trumpet order; some beat drums: some clap their hands to mark the time; others whose backs only are presented are engaged with instruments not easy to determine on this weather-worn sculpture. In the centre is a singer accompanying herself on a harp, her mouth is open and lips parted, the attitude is very striking. These musicians are distinctly of a different race to the Hindus; the type of face and mode of dressing the hair suggests Egyptians. Judging by the scale supplied, this disc must be about three feet diameter: the fine chisel work of these numerous small figures is indeed masterly.

Plate 65, Fig. 3 shews a Prince sitting on a couch with his wife, listening to a man playing a side-flute, accompanied by a performer on a curious curved harp. The fingers clasping the flute are exquisitely carved; two women seated on the ground close by may be singing, as their mouths are open.

Plate 72, Fig. I, presents a domestic scene. A flute player and harpist are performing.

Plate 73 shewing the discs on the rails of the outer enclosure, displays a dancing entertainment. There are flute, harp, guitar players, some drummers and time beaters; the free attitude of the dancing girls is astonishing; they kick out their legs and throw up their arms in a manner very different to the dance as we now find it in the East, where it is little more than graceful posturing.

Plate 74, from the internal face of the other enclosure frieze, deals with the annunciation and birth of Buddha. In the central compartment four girls are dancing to the music of a flute, a large guitar exhibits five pegs, and there are some small drums. The god is here depicted descending from heaven in the form of a white elephant.

To students of Sanscrit and Aryan music the pictorial information here conveyed of the flute, reed, string, cup-blown, and percussion instruments, with their grouping and concerted playing, is of deep interest. Like the far earlier wall pictures of Egypt, they shew typical instruments employed thousands of years ago. Putting on one side the development of these instruments since this remote period, it seems that the only later notable invention we can claim has been that of the bow; and this probably came from the East.

London.

T. Lea Southgate.

## Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus.

Eine musik- und kulturgeschichtliche Darstellung mit genauer Quellenangabe, herausgegeben von Ernst Biernath. Berlin, A. Haack Verlagsbuchhandlung, 1907.

Wenn hier auf diese Schrift, deren großsprecherischer Titel einen jeden, der mit den Schwierigkeiten derartiger Forschungen einigermaßen vertraut ist, von vornherein stutzig machen muß, dennoch eingegangen wird, so geschieht dies nicht, weil ihr, wie gleich erklärt werden soll, irgend ein positiver wissenschaftlicher Wert beizumessen ist. Wir möchten uns lediglich dagegen verwahren, daß ein derart handgreiflich hergerichtetes Produkt einer bis zur Extravaganz gesteigerten Tendenz allen Ernstes als die langverheißene Offenbarung verkündigt wird, aus der Schlüsse gefolgert und Beweise wider Andersgläubige geschmiedet werden.

Was uns Biernath beschert, soll nichts geringeres sein, als ein exakter Nachweis der Existenz der (?) Gitarre in den grauesten Vorzeiten, sowie des »Weges, den sie in einem Zeitraum von mehreren tausend Jahren aus ihrer Heimat in Vorderasien bis zu uns nach der nördlichen Hälfte Europas hat zurücklegen müssen« (?), in zwölf Kapiteln, wie folgt: Gitarre, Laute und allgemeines, die Gitarre bei den Sumerern, Hethitern, Ägyptern, Phöniziern und kleinasiatischen Völkern, bei den Hebräern, Griechen, Römern, zur Zeit des ersten Christentums, in der nördlichen Hälfte Europas, seit Anfang des 13. Jahrhds., und schließlich auch noch die Gitarre in Indien, China, Afrika und Amerika. Und dies alles schön in nuce serviert auf 143 Oktavseiten.

In der Vorrede gesteht uns der Verfasser, daß es ihm ermöglicht wurde, die Arbeit bereits in zwei Jahren zu vollenden und daß er, im Bestreben, sich so reiches Material als nur möglich zu verschaffen, aus alten und neuen Druckwerken gar vieles erst ins Deutsche übersetzen mußte. »In der Quellenliteratur«, bemerkt er, »suchte ich namentlich nach Abbildungen von alten Bildwerken, welche ich für ebenso wichtige Zeugnisse und Behelfe wie gelehrte alte Traktate halte«. Diese Wendung zitiert Biernath auf S. 90

fast gleichlautend, freilich nicht ganz originalgetreu, denn Ambros (Gesch. der Musik) I. Bd., S. 262, Anm. 2 sagt: »Ich halte die Abbildungen auf alten Gemälden, Bildwerken usw. für so wichtige Zeugnisse und Behelfe als irgend einen gelehrten alten Traktat, ja unter Umständen für noch wichtiger. Es versteht sich aber, daß der Forscher auch hier strenge Kritik üben muß«, fügt Ambros wohlweise bei, ein Satz, den sich gar zu hitzige Bilder- und Zeichendeuter gewiß ins Gedenkbuch schreiben sollten. Übrigens hat sich der Verfasser, der das Buch allen Kunst- und Musikfreunden, insbesondere seinen Schülern, zur Belehrung und Unterhaltung gewidmet wissen will, nicht bestimmt gefunden, zur Erhärtung und Kontrolle wenigstens der wichtigsten Behauptungen auch die Abbildungen beizugeben. Darüber soll uns wahrscheinlich die feierliche (oder indiskrete?) Eröffnung beruhigen, daß das Werk im Manuskript auf Veranlassung des preußischen Kultusministeriums von der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin geprüft wurde. —

Es ist hier nicht der Raum und auch nicht die Absicht, den ganzen Rattenkönig von Irrtümern, Entstellungen, Übertreibungen und Phantasmagorien aufzurollen. Ich beschränke mich darauf, ein wenig die Grundfesten des Gebäudes bloßzulegen, auf dem B. so ostentativ den Schild quellenmäßiger Darstellung ausgehängt hat. In dieser Beziehung nun wäre die Frage aufzuwerfen, ob erstens die zur gegenständlichen Beweisführung herangezogenen Quellen einwandfrei sind, und zweitens, in welcher Weise und inwieweit die Quellen selbst herangezogen wurden.

Zu Punkt 1 möchte ich darauf hinweisen, daß gegen Hilprecht und dessen Publikationen, die Hauptbasis des Kapitels II (die Gitarre bei den Sumerern), seitens der amerikanischen Gesellschaft für biblische Literatur einer Zeitungsnachricht zufolge (Abendblatt der Wiener »Zeit« vom 31. Dezember 1907 »Gefälschte Keilschrift Dokumente?«) schwerwiegende Beschuldigungen erhoben wurden. Doch von diesem Falle ganz abgesehen, mangelt es allenthalben an objektiver Quellenkritik und sachlich klarer Abgrenzung der Materie. Ich bin z. B. begierig, wie lange noch trotz Morphy die *vihuela de mano* (Laute) für eine Gitarre und Don Luis Milan's »*Maestro*« (1536) für eine Gitarrentabulatur erklärt werden wird (S. 125). Die ganz subjektive Ansicht Kiesewetter's über die Lautentabulatur (S. 134) und dann die Bemerkung, daß die letzten Lautenisten (und Mandoristen schreibt Kiesewetter übrigens noch ausdrücklich, was Biernath jedoch eliminiert und dafür den durchaus eigenmächtigen und widersinnigen Einschub »in der ersten (!) Hälfte des 18. Jahrhunderts« macht) de facto ihre Lauten bereits einfach besaitet haben (S. 128), sind doch nur mit gehöriger Vorsicht und Einschränkung aufzunehmen, usw.

Zu Punkt 2. Ein Hauptreservoir, aus dem Biernath schöpft, ist der Band I von Ambros' Musikgeschichte. Ein Vergleich des Kapitels IV (Ägypter, S. 23—36) mit jenen bei Ambros ergibt, daß, etwa zwei Dutzend Sätze ausgenommen, der übrige Text aus der Vorlage entlehnt und einzelnen Sätzen wie ganzen Partien nach mit einem förmlichen Raffinement permutiert, variiert und kombiniert wurde: das reinste Mosaik. Aber schließlich würde man diese obschon sehr eigenartige literarische Technik B.'s, der sich auf dem Titelblatt bescheidenlich, wie man aber nachträglich gewahr wird, recht vorsichtig und klug nur als »Herausgeber« bekennt, doch noch hinnehmen, da es stilistisch wenigstens nicht so leicht ist, viel besseres als Ambros zu



bieten, wäre daraus nur eine reelle Kompilation hervorgegangen. Man urteile aber selbst nach diesen Stichproben:

Ambros I S. 346.

Seit wir es vermögen, das Alter der einzelnen Monumente zu bestimmen, wissen wir auch, daß die Tonkunst von ältester Zeit angefangen eine Ausbildung vom altertümlich Eintacheren zum Reichen und Glänzenden und überhaupt Wandlungen erfuhr, die mit der Geschichte des Pharaonenreiches selbst in einer Art von Zusammenhang stehen.

Ambros, S. 362.

Von hier aus (Assyrien und Mesopotamien) konnte die Lyra vielleicht als Siegesbeute nach Ägypten gelangen usw.

Ambros, S. 356.

Die Übersicht der Monumente des alten Reiches läßt den Reichtum jener altertümlichen Epoche an Musik vollkommen würdigen und insbesondere die Ausbildung der Musikinstrumente bewundern.

Ambros, S. 379.

Die Erfahrung, daß die halbierte Saite die Oktave töne, zwei Drittel dagegen die Quinte usw., konnte (und mußte sogar) auf dem Griffbrett der ägyptischen Naba gemacht werden, auf der griechischen Lyra dagegen gar nicht.

Ambros (Sokolowsky) S. 31.

.. Jenes Instrument, welches in der klassischen Musik der Griechen die hervorragendste Rolle spielt, die goldne Phorminx (folgen Pindar'sche Verse), diese berühmte griechische Phorminx, welche der größte griechische Lyriker durch die vorstehenden Verse verherrlicht, decouviert sich als ein nur harter Klänge fähiges Saiteninstrument, welchem von unseren modernen Instrumenten eine kleine pedallose Harfe am nächsten kommen würde. Sie hatte auch in Pindar's Musik nicht mehr als nur sieben Saiten, von denen niemals zwei zu gleicher Zeit angeschlagen wurden, denn nicht mit den Fingern, sondern mit einem kleinen Metallstäbchen, Plektron genannt, setzte man sie in Bewegung.

Biernath, S. 24.

Seit es möglich ist, das Alter der einzelnen Monumente zu bestimmen, wissen wir, daß die Gitarre in Ägypten nicht indigen war. Über die Urzeit des Landes geben uns weder Monumente noch Urkunden Nachricht.

Biernath, S. 27.

In diesen Zeiten konnte die Gitarre auf verschiedene Weise nach Ägypten gelangen usw.

Biernath, S. 29.

Die Übersicht der Monumente des neuen Reiches (18.—20. Dynastie, etwa 1600—1100) läßt den Reichtum an Musik bei den Ägyptern vollkommen würdigen und insbesondere die Ausbildung der Gitarre bewundern.

Biernath, S. 31.

Die Erfahrung, daß die halbierte Saite die Oktave töne, zwei Drittel dagegen die Quinte usw., konnte und mußte sogar auf dem Griffbrett der Gitarre gemacht werden.

Biernath, S. 62, 63.

Jenes Instrument, welches in der klassischen Musik der Griechen die hervorragendste Rolle spielte, die goldene Phorminx (folgen Verse), diese berühmte griechische Phorminx, auch Lyra und Kithára genannt, welche der größte griechische Lyriker durch die vorstehenden Verse verherrlicht, erweist sich heute als ein Saiteninstrument, in welchem man eher eine Gitarre als eine Lyra zu erblicken hat. (!) Zuletzt, auch noch zur Zeit des trojanischen Krieges (1194—1189 v. Chr.), hatten die Griechen nur das Instrument des Merkur, welches Homer chélys oder Phorminx oder Kitharis nennt. Dieses stand jedoch weit hinter der späteren Kithára zurück, es war ein nur harter Klänge fähiges Saiteninstrument, welchem im günstigsten Falle von unseren modernen Instrumenten höchstens eine kleine pedallose Harfe am nächsten kommen würde. Und auch in Pindar's Musik hatte es nicht mehr als nur sieben Saiten, welche aus Schafdärmen bestanden, von denen niemals zwei zu gleicher Zeit angeschlagen wurden; denn nicht mit den Fingern, sondern mit einem kleinen Metallstäbchen, Plektron genannt, setzte man sie in Bewegung.

Auch mit der gerühmten Genauigkeit der Quellenangabe ist es gar nicht weit her; die beobachtete Praxis erweist sich vielmehr oft recht absonderlich, so beispielsweise, wenn Biernath auf S. 33 und 34 aus Ambros S. 353 den Text samt den zugehörigen Fußnoten 3 und 4 reproduziert und die Fußnote 5 samt dem Zitat aus Rosellini in den Text hineinredigiert, ohne den guten Gewährsmann selbst, der eigentlich herhält, zu berufen. Nicht glimpflicher ergeht es Sokolowsky, obwohl die Anekdote von Kephesias, der einen Schüler mit den Worten zurechtwies: »Nicht in dem Großen liegt das Schöne, sondern in dem Schönen das Große« (Ambros I, S. 30), B. offenbar so gefiel, daß er sie nicht nur auf S. 62 vollinhaltlich eingerückt, sondern die Meisterworte sogar zum Motto seiner Schrift erkoren hat.

Ich möchte, indem ich schließe, nicht besonders fragen, ob derartige musikhistorische Köpenickiaden nicht eher geeignet sind, die gitarristische Propaganda zu diskreditieren, als ihrem Schmerzenskinde neue Freunde oder Anhänger zu werben?

Wien.

Adolf Koczirz.

## Händel's Samson in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander.

Händel's Samson erzielte am 9. November in dem ersten Konzert des Leipziger Bachvereins einen großen, wohl ziemlich allgemein gefühlten Erfolg. Vor einigen Jahren hatte der gleiche Verein Händel's Saul — ebenfalls in Chrysander's Bearbeitung — aufgeführt, und der Eindruck ist in mir noch so lebendig, als ob es sich um ein Gestern handelte. Indessen nicht hierüber soll natürlich geredet werden, so sehr man hervorheben darf, daß es kaum eine Kunst gibt, die derart ins Leben führt und mit dem Leben verwachsen ist wie die Händel'sche besonders in den großen Oratorien. Was steckt nicht alles im Samson! Die Geschichte des Führers eines Volkes, der dieses durch seine, wenn auch menschlich zu begreifende Schuld in tiefste Schmach stürzt, ist so modern, daß sie sich in dieser oder jener Form jeden Tag ereignen kann und ereignet. Aber nun die Schilderung der Seelenqualen des Schuldigen, seine Größe im Unglück und sein erwachender gewaltiger Wille, sein Verbrechen wieder gut zu machen, das mutet allerdings weniger modern an. Man konnte in einer Leipziger Zeitung anläßlich der Aufführung des Werkes die ironische Bemerkung lesen, daß wohl das Fehlen von Größe im politischen und künstlerischen Leben unserer Zeit einen Grund abgebe, warum heute Händel eine so verhältnismäßig bescheidene Rolle spiele. Und das mag wahrer sein, als es auf den ersten Blick so erscheint. Indessen gibt die 150. Wiederkehr von Händel's Todestag wohl Gelegenheit, sich über des Meisters Stellung in der Gegenwart näher zu verbreiten.

Die Aufführung zeigte mir klar, daß die Wirkung der Werke Händel's in erster Linie von der Art der Aufführung abhängt. Wird ein Händel'sches Werk selbst in einer Chrysander'schen Bearbeitung nicht richtig angefaßt, so kann auch diese nicht eigentlich nützen. Wie kein anderer Meister ist Händel auf eine sinngemäße Aufführung angewiesen, da nur ganz solide Kenntnisse Händel'schen Wesens ihn aus Klavierauszügen — fast das einzige, was von Händel verbreitet ist, und wie sehen zu allem hin noch diese Auszüge aus — erkennen lassen. Man kann Bach in ganz anderem Maße zu Hause studieren, der Genuß ist etwa sogar größer als bei einer selbst guten Aufführung. Wer aber Händel noch nie wirklich gut aufgeführt gehört hat, kommt selten zu einer richtigen Würdigung. Die innere Begründung soll uns hier nicht beschäftigen. Gute Aufführungen Händel'scher Werke sind heute aber noch Seltenheiten, weil die wichtigsten Vorbedingungen fehlen. Unsere Konzertdirigenten besitzen in den seltensten Fällen den dramati-

schen Wurf, ebensowenig die meisten Konzertsänger, zudem haftet das Märchen vom Kirchenkomponisten Händel immer noch in den meisten Köpfen. Ein derart aufgeführter Händel übt auch auf mich eine fast unerträglich langweilige Wirkung aus, und man könnte die Leute bewundern, die still und ergeben ausharren; andererseits wird man wieder etwas milder gegen die Händelverächter gestimmt, die Händel nur aus solchen gang und gäben Aufführungen her kennen, von ihm also kaum die richtigen Begriffe gewinnen können.

Der Samson ist ein überreiches Oratorium, dabei in der Erfindung von einer Gleichmäßigkeit, wie sie nicht nur bei Händel, sondern überhaupt bei großen Werken selten ist. Betrachtet man das Werk nur rein musikalisch, so weiß man wirklich kaum, wo man die für eine Aufführung notwendigen Striche anbringen soll. Durch Chrysander haben wir ja glücklicherweise gelernt, daß der dramatische Maßstab entscheidend sein muß. Zunächst ist hier einmal festzustellen, daß die Chrysander'sche von den verbreiteten Bearbeitungen im wichtigsten Teil (Arien und Chöre) nicht sehr stark abweicht. Gegenüber der auf Mosel fußenden Ausgabe des Verlags Peters enthält die neue Bearbeitung an Neuheiten Michas Arie: »Abbild der Hinfälligkeit« (1. Akt), Delilas Taubenarie (2. Akt) und Manoahs Arie: »Wie willig trägt mein Vaterherz« (3. Akt); ferner ist auch die bekannte Trompetenarie: »Kommt all ihr Seraphine«, fast selbstverständlich in ihre Rechte gesetzt. Das ist aber an größeren Stücken alles, wobei natürlich gesagt werden muß, daß statt dieser Stücke andere wegfielen. Es sind dies die Chöre: »Dann sollt ihr sehen« (1. Akt) und: »Gesang und Tanz« (2. Akt), ferner die zweite Arie Haraphas: »Verwegener Tor« (3. Akt). Die Errungenschaften halten sich also in der Zahl mit den Verlusten die Wage, und zwar ist der Arienteil zugunsten des Choranteils vermehrt. Der Wert der neueingeführten Arien sei noch keiner besonderen Kritik unterzogen, entscheidend für das Verständnis des Werkes sind sie keinesfalls.

Fragen wir nun danach, wo der Hauptnachdruck des Werkes liegt, so kann darüber kein Zweifel bestehen, in der Person des Samson. Händel hat ihn mit sechs Arien bedacht, von denen fast alle Stücke ersten Ranges sind. Dabei kam es ihm darauf an, Samson nicht nur in verschiedenen Situationen und von verschiedenen Seiten zu zeigen, sondern die Gestalt auch zu entwickeln. Welch' eminent weiter Weg von der ersten Arie in *Cmoll*: »Schwermut, fürwahr, nicht allein«, die Samson in der allertiefsten seelischen Depression zeigt, bis zu der letzten in *Bdur*: »So wenn die Sonne dem Meer enttaucht«, wo Samson in völlig innerer Ruhe, mit einer gewissen überirdischen Verklärung vor uns steht! Ich getraue mir über die Entwicklung des Händel'schen Samson eine so überzeugende Arbeit liefern zu können, als ob es sich um eine der gelungensten Gestalten Wagner's handeln würde. Wenn irgendwo, zeigt sich Händel hier als Dramatiker größten Stiles. Die Handlung ist in einer Weise verinnerlicht, wie es nur bei einem echten dramatischen Werke der Fall sein kann. Und nun die neue Bearbeitung! Sie hat Samson zwei einzige Arien gelassen, die berühmte Augenlichtarie und die bereits genannte letzte. Von seiner Entwicklung des Samson also nichts. Aber selbst wenn das Prinzip der Entwicklung bei Händel, für das unsere Zeit noch nicht reif zu sein scheint, außer acht gelassen wird, gibt es noch ein rein dramaturgisches Moment zu berücksichtigen. Es ist doch wichtig, daß man Samson von verschiedenen Seiten kennen lernt, nämlich auch als kraftvollen Held, nicht nur als klagenden oder, wie in den beiden Duetten mit Dalila und Harapha, als aufgebrachten Menschen, und zwar aufgebracht über Menschen, die seiner nicht würdig sind. Für den Held Samson kommt besonders die kolossale Arie: »Mir kam von dem lebend'gen Gott« (2. Akt), als Samson dem Riesen Harapha gegenübersteht, in Betracht; von einzigartiger Bedeutung ist ferner die erste Heldenarie: »Warum liegt Judas Gott im Schlaf?« mit der gewaltigen Vision Samsons, auf die gerade auch Kretzschmar große Stücke hält. Im Sinne des Dramas ist ferner die allererste Arie: »Schwermut, fürwahr« sogar wichtiger als die Augenlichtarie. Denn Samson leidet noch stärker an seinem Verbrechen als an der Beraubung seines Augenlichts. Von all dem findet sich in der neuen Bearbeitung

nichts; was Samson's Arienteil betrifft, stimmt sie sogar mit keiner anderen als der berüchtigten von Mosel überein; die gleiche Zahl Arien und ferner die ganz gleichen. Und diese Bearbeitung ist wirklich von Friedrich Chrysander, diesem eminent scharfen Kopf? Man hat besonders auch daran zu denken, daß für die Herausschälung der Samsongestalt keine Schwierigkeiten vorliegen, da es sich um eine Tenorpartie handelt. Wäre durch die neue Bearbeitung diese Hauptgestalt des musikalischen Dramas herausgekommen, ein bedeutender Heldentenor könnte aus der Partie eine Glanzrolle machen. Jetzt wandert der arme, seines Augenlichts beraubte Samson von neuem in die Welt hinaus, und niemand kann ihn in seiner Größe erkennen.

Nächst Samson ist die wichtigste Gestalt sein Freund Micha. Durch die Arie: »O Abbild« (1. Akt) kommt sie weitaus mehr zu richtiger Geltung als dies bis dahin geschehen ist. Zu bedauern ist aber, daß Micha's sehr kurze Arie: »Der Heilige Israels« mit dem daran sich schließenden, noch kürzeren Chorsatz: »An Ruhm« (3. Akt) weggefallen ist (Arie und Chor dauern zwei Minuten). Arie und Chor sind überaus charakteristisch und, nebenbei gesagt, von einschlagender Wirkung. Der feurig-militärische Marschsatz mit dem Thema:



zeigt Micha nicht nur von einer anderen Seite, sondern hat auch eine tiefe Bedeutung. Micha ist es, der das Volk zu begeistern imstande ist, und zwar derart, daß dieses in seinen Gesang (die Verbindung von Arie und Chor gehört zu den packendsten Übergängen, die ich kenne) mit ungestümer Macht einfällt. Wir wissen nun, ohne daß es uns besonders gesagt wird, daß Micha nach Samsons Tod der Führer seines Volkes sein wird; er besitzt wenigstens die Qualitäten dazu. Davon wieder abgesehen, handelt es sich um eines der wirksamsten Stücke des Werkes, das von einem modernen Alt mindestens so gut gesungen werden kann, wie die getragenen Arien. Und nach dieser Arie hätte dann sofort der Gesang der Philister: »Gott Dagon« einzusetzen; welch' wirksamer Gegensatz! Und auf diesen hat Händel gerechnet.

Am meisten tritt die Gestalt der Dalila hervor. Sie hat nicht weniger als dreimal hintereinander zu singen (die Taubenarie, das Duett mit den Jungfrauen und das mit Samson). Das ist sicher an und für sich nicht zuviel, dramaturgisch gibt es aber eben viel Wichtigeres wie die wieder eingeführte Taubenarie. Meinem Spezialbedauern gebe ich Ausdruck, wenn psychologisch überaus interessante Stellen im Secco-Rezitativ wegfielen. Für das Verständnis Dalilas ist die sophistische Logik zu ihrer Verteidigung überaus bezeichnend; daß Samson einem derart listigen Weib zum Opfer fiel, begreift sich leicht. Daneben ist die Stelle (Dalila operiert damit, daß Frauen »ewig lüstern nach Geheimnis sind«, und daß Samson diese weibische Schwäche hätte kennen müssen) ein echter Milton; man vergleiche nur seine Eva im »verlorenen Paradies«. Derartige Stellen würzen meiner Ansicht nach jedes dramatische Werk; auf der Geschlechtspsychologie beruht aber wieder der ganze Samson in seinen Ursachen. Daß man, um bei dem gleichen Thema zu bleiben, den Chor: »Der Ratschluß Gottes gab dem Mann, daß ihm das Weib sei untertan« wegließ, begreift sich außer aus dramatischen, vielleicht auch aus Gründen der modernen Frauenemanzipation. An und für sich ist der Chor, an dem Händel mit ganz besonderer Liebe gearbeitet hat, köstlich und von einem ganz entzückenden Humor. Wie feierlich würdig ist die Einleitung gehalten, wie allerliebste wird nun aber die Schilderung eines Ehelebens, wo die Frau sich recht brav und fröhlich dem Willen des Mannes unterordnet, gegeben. Wie fein zufrieden dürfen da die Singstimmen Koloraturen (der ganze Chor ist eine einzige zufriedene Koloratur) auf jedem hervorstechenden Wort des Textes singen, wie lacht Händel, als er z. B. auf das Wort: »usurpation« ganz allein den Sopran mit der Turteltaubenkoloratur:

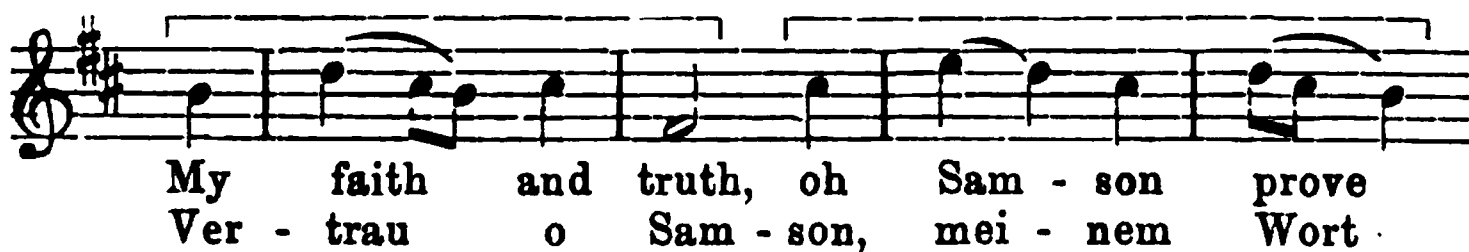


singen läßt. Diese Kunst ist überall so menschlich und so wahr wie das Leben selbst. Man muß die alte Kunst, und von dieser die Händel's noch ganz besonders, auch deshalb so lieben, weil das Menschliche in jeder Weise zu seinem Recht kommt. Wer würde heute wagen, in ein so ernstes Drama wie Samson derartige Schilderungen zu bringen. Ähnlich nimmt sich aber die Welt auch in Shakespeare's Dramen aus; nichts Menschliches ist ihnen fremd. Der heutigen Kunst mit ihren ausgesprochen ernsten oder heiteren Bühnenwerken haftet fast immer etwas Einseitiges an, etwa seit dem späteren Beethoven ist der beschaulich-heitere und gemütvoll humoristische Ton inmitten ernster Werke uns in der Musik beinahe abhanden gekommen. Man gehe z. B. Wagner von den festlichen Matrosenchören des Holländers bis zu dem Mannenchor in der Götterdämmerung durch, nämlich Stellen, die von dem Kern des Dramas gar nicht berührt werden, und man wird die Beobachtung machen können, daß im allgemeinen z. B. die Heiterkeit dem Grundcharakter der Werke angepaßt ist, es sich nicht um Heiterkeit an sich, wie sie das Leben selbst inmitten ernster Umgebung bietet, handelt. Die traurige Hirtenweise im Tristan dürfte bei Wagner eines der bezeichnendsten Beispiele für diese Bevorzugung der künstlerischen Einheit gegenüber der Natürlichkeit des Lebens bieten. Eine Gestalt wie die des Händel'schen Harapha im Samson ist in unserer Kunst beinahe undenkbar; sie schneit in das Werk mit einer Ungenietherheit hinein, wie wenn sich in einer ernsten Gesellschaft plötzlich etwas Humervolles ereignet. So geht es aber gerade auch bei Shakespeare zu, dessen genialer Volkshumor oft in den ernsthaftesten Situationen hervorbricht. Doch gehört dies alles nicht hierher.

Samsons Vater, Manoah, hat in der Bearbeitung die Arie: »Wie willig trägt mein Vaterherz«, wiedererlangt. Sie wird unmittelbar vor der Katastrophe gesungen, hält diese also auf. Sobald das Gefühl auf diesen lyrischen Halt eingestellt ist, verfehlt das herrliche Stück seine Wirkung nicht; anfangs empfindet man ihn aber sehr. Über die Gestalt des Manaoh darf man sich überhaupt seine Gedanken machen. Dramatisch bedeutet sie am wenigsten von allen. Noch stärker als der Dichter drückt sich die Bearbeitung sichtlich verlegen um sie herum. So fehlt sie bei dieser im ganzen zweiten Akt ohne irgendwelchen besonderen Grund; dabei ist {daran zu erinnern, daß Manoah gekommen ist, um seinen Sohn zu besuchen. Es ist also schon etwas eigentümlich, wenn er die längste Zeit durch Abwesenheit glänzt. Eine Händel'sche Baßpartie gibt allerdings niemand gern auf.

Was das System der Kürzung der Rezitative, Anbringung von Kadenzen anbelangt, stimmt die Bearbeitung mit den bereits bekannten so ziemlich überein. Vielleicht sind es hier aber etwas weniger und kürzere Kadenzen; die Angelegenheit hat im Verhältnis zu den inneren Fragen nicht so viel auf sich, und man legt ihr heute wohl zuviel Gewicht bei.

Die Übersetzung hat dies und jenes Gervinus' verbessert, läßt aber ganz verwunderliche Fehler stehen. Ein grober Verstoß findet sich z. B. in dem Duett (Arie) der Dalila und ihrer Begleiterinnen. Hier hat sich die ganz unmögliche, die musikalische Phrase völlig zerstörende Übersetzung zu:



von Mosel über Gervinus bis zu der neuesten Bearbeitung weitergeschleppt. Genau genommen, kann man etwas derartiges eigentlich gar nicht singen; dabei sehe man noch, welche scharfe Direktiven Händel im Orchesterteil gibt; die Zäsur erfolgt dort sogar durch eine Pause. Und wie leicht läßt sich hier abhelfen!



Wenn das Werk in der neuen Bearbeitung, die im Aufbau von der verbreiteten nicht stark abweicht, eine große Wirkung ausgeübt hat, so ist dies in erster Linie der ausgezeichneten, mit echtem dramatischen Wurf angelegten Aufführung unter der Leitung Prof. K. Straube's zu verdanken. Gerade nach dieser Seite war mir die Aufführung von unschätzbarem Wert; denn sie zeigte, wie schon gesagt, daß Händel's Oratorien in allererster Linie von dem Vortrag, in zweiter erst von der Bearbeitung abhängig sind. Ich getraue mir zu sagen, daß eine im Händel'schen Geiste veranstaltete Aufführung dem Original angenähert werden kann, sofern es sich um ein textlich gut aufgebautes Oratorium handelt. Manche Kürzungen ergeben sich von selbst, die Seccorezitative wird man ebenso kürzen, wie man die von Mozart'schen Opern kürzt. Das Allerwichtigste, was uns nützt, sind echte Händeldirigenten und dramatische Sänger. Was ließe sich bei Händel erreichen, wenn mit den Sängern derart studiert würde, wie es bei Opern der Fall ist! Man führe ein Wagner'sches Werk, sei es auch im Konzertsaal, mit schnell zusammengerufenen Konzertsängern auf: es würde kaum gehen, Händel muß es aber hinnehmen. Über die Aufführung wäre manches Einzelne zu bemerken, doch fürchte ich schon jetzt, zu ausführlich geworden zu sein.

Der Klavierauszug der neuen Bearbeitung ist noch nicht erschienen; die Besprechung erfolgte auf Grund des Textbuches und der Aufführung, die einen genügenden Einblick gewähren, wenn man einmal das System dieser Bearbeitungen kennt. Aber gerade dies legt die Frage nahe, inwieweit diese Klavierauszüge nötig sind. Die in Frage stehende Bearbeitung enthält lange nicht zwei Drittel des Händel'schen Samson, es fehlen eine große Reihe wertvollster Stücke. So gelangt also ein weiterer Klavierauszug in den Handel und erschwert die Kenntnis des originalen Händel. Es ist ganz unglaublich, wie wenig vollständige Klavierauszüge man überhaupt verbreitet findet. Das Publikum ist ihnen, auf Gnade und Ungnade, glattweg ausgeliefert, selbst die Chrysander'schen enthalten nicht einmal den englischen Urtext. Wer von dem Publikum schafft sich aber neben der Bearbeitung auch das Original<sup>1)</sup> an, und das geradezu Skandalöse ist eben, daß von Händel fast nichts als Bearbeitungen bekannt sind. Das ist ungefähr das gleiche, wie wenn von Goethe's Götz oder Faust nur die immer wieder erscheinenden, berufenen und unberufenen Bearbeitungen im Umlaufe wären! Wer schafft sich aber diese an? Einzig Fachleute und einige besondere Interessenten. Bei Händel ist es aber in Deutschland von jeher umgekehrt gewesen, es ist kaum zuzusehen, wie mit diesem Manne umgegangen wird. Und jede neue gedruckte Bearbeitung versperrt dem Original den Weg, und nur dieses kann zuletzt doch allein den wahren Händel zeigen. Ich glaube nicht, daß die Klavierauszüge in Friedrich Chrysander's Sinn waren, wenigstens ist keiner bei seinen Lebzeiten erschienen. Der eine oder der andere war notwendig, um Chrysander's System im einzelnen kennen zu lernen, jetzt ist dies geschehen.

Möge man diese Ausführungen so aufnehmen, wie sie gemeint sind: einzig und allein im Interesse der Händel'schen Kunst!

Leipzig.

Alfred Heuß.

## Extraits du Bulletin français de la SIM.

Souvenirs de Clara Schumann, par Carmen Sylva.

Chapitre extrait d'un livre de la reine de Roumanie, qui paraît en ce moment sous le titre de *Mein Penatenwinkel*.

Frescobaldi, par André Pirro.

A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les musiciens d'Italie et de Flandre n'étaient point sans

1) Die nach der Ausgabe der Händelausgabe veranstalteten, vollständigen Klavierauszüge sind bekanntlich bei Rieter-Biedermann erschienen und viel zu wenig im Umlauf. Man denke einmal: Dieser Auszug enthält 277 Seiten, der bei Peters erschienene 115.

se connaître; ils se faisaient de mutuels emprunts et, bien que leur langue musicale ne fût point identiquement la même, elle abonde en traits communs aux deux Ecoles. Le *Lauro secce*, recueil de madrigaux publié à Ferrare, contient des pièces d'auteurs étrangers à l'Italie; Frescobaldi, qui séjourna à Malines, à Anvers et probablement à Bruxelles, a dû connaître les organistes Philipps, Cornet et Sweelinck. A leur tour, les français Roberday, Le Bègue, Gigault et Raison, ont dû parcourir les œuvres de Frescobaldi, bien que celles-ci aient été goûtées plus tardivement en France qu'ailleurs. M. P. ajoute à son article un madrigal d'Arcadelt, transcrit pour orgue par Frescobaldi.

La VII<sup>e</sup> Symphonie de Gustave Mahler, par William Ritter.

Le samedi 19 Septembre 1908, en entendait à Prague, et pour la première fois, la VII<sup>e</sup> Symphonie de Mahler, écrite depuis cinq ans déjà. La connaître est à présent un devoir pour ceux qui veulent se faire une opinion équitable sur la musique contemporaine en Allemagne et en Autriche, et même sur toute musique moderne.

Un mémoire sur la Trompette marine.

- M. Léon Vallas nous présente un mémoire, écrit en 1742, par J. B. Prin, et envoyé alors à MM. les Académiciens du célèbre Concert de Lyon: la trompette marine, son origine, comment elle a été apportée en France et appelée ainsi; sa construction et ses proportions; son accord; manière de la jouer, etc.

### Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. Max Burkhard im Wintersem. 1908/09 an der Lessinghochschule Berlin: 1. Einführung in das Studium musikalischer Kunstwerke. 2. Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. I. Teil. An der Lessinghochschule Charlottenburg: 1. Oper und Musikdrama der Gegenwart. Am Eichelberg'schen Konservatorium: 1. Musikgeschichte von 1700 bis auf die Gegenwart. 2. Wagner's »Ring der Nibelungen«. Am Mozart-Konservatorium Berlin-Wilmersdorf: 1. Beethoven.

Dr. A. Weissmann am Lyceum des Westens (Januar bis März): Richard Wagner. (Der Künstler und Mensch. — Die Apotheose des Weibes in seiner Musik. — Wagner im Zusammenhang mit den musikalischen Zeitfragen.)

Leipzig. Prof. Dr. Arthur Seidel am Kgl. Konservatorium für Musik: 1. »Geschichte der romantischen Oper«; 2. »Goethe's Faust — nach Inhalt und Bedeutung«, »Faust«-Musiken; 3. »Don Quixote in Literatur und Tonkunst«. Dann freie (seminaristische) Übungen in Theorie und Praxis, mit Musikvorträgen, gemeinsamer Lektüre und Anfertigung selbständiger Arbeiten bzw. der kritischen Besprechung hierüber, so unter anderen: »Wesen und Unterschiede von Gluck und Wagner's Opernreform«, »Warum hat Wagner seinen »Wieland der Schmied« nicht komponiert« usw.

### Notizen.

Zur Erklärung des »Concerto«. In letzter Zeit beschäftigte man sich eifrig mit philologischer und musikwissenschaftlicher Erklärung des »Concerto«. Schering blieb in seiner »Geschichte des Instrumentalkonzerts« (Leipzig 1905) bei der alten Ansicht, daß nämlich »concerto« vom lat. »concertare« abstamme. Diese Ansicht fußt bekanntlich auf der Definition von M. Praetorius (»Syntagma«, 1619, S. 5): »Daher (auch) das Wort Concerti sich ansehen lest, als wann es von Lateinischen verbo Concertare, welches miteinander scharmützeln heist, seinen Ursprung habe«. Anderer Meinung ist Daffner in seiner »Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart« (Leipzig 1906, S. 1ff.): »Wie nämlich die Sprachwissenschaft festgestellt hat, kommt das Wort concerto nicht von concertare, sondern von conserere, sonach bedeutet das ursprüngliche Wort concerto, das also aus conserto entstanden ist, zunächst Zusammenspiel, Zusammenklang von Stimmen und Instrumenten«. Er beruft sich auf

die 1607 in Siena herausgegebene Generalbaßabhandlung von Agostino Agazzari: »Del sonar sopra il basso con tutti l'istromenti e dell' uso loro nel conserto«. Es sei festgestellt, daß ebenso vor wie nach 1607 kein einziger »conserto« zu finden ist, Konzert wird immer und überall »concerto« genannt. Die Beschaffenheit der ältesten und älteren Konzerte und der im konzertierenden Stil komponierten Werke lehrt uns, daß es dabei ebenso vom »Miteinanderstreiten« wie »Zusammenspielen« bzw. »Zusammenklang« gesprochen werden darf. Die Frage scheint mir mehr zur Musikästhetik als zur Philologie zu gehören. Denn es bleibt ganz ausgeschlossen, daß außer Agazzari alle damaligen Komponisten irrtümlich ihre Konzerte mit »concerto« nicht aber mit »conserto« bezeichneten, und daß ihr Irrtum eine ästhetisch-stilistisch unrichtige Wirkung auf die Beschaffenheit ihrer Werke ausübte bzw. ausüben könnte. Leider scheint es keine einzige musiktheoretische Quelle (außer Praetorius) aus dem 17. Jahrhundert zu geben, die sich damit befaßt. Erst 1757 erschien die erste ersprießlichere Definition des Konzerts, nämlich in der »Gründlichen Erklärung der Tonordnung« des bayrischen Theoretikers Josef Riepel (Frankfurt und Leipzig 1757, § III, S. 97), die folgendermaßen lautet: »Concert hat seinen Namen von concertare, welches sonst miteinander streiten heißt, auch sich miteinander verstehen, oder ein Ding miteinander abtreshen«. Das bedeutet also nichts anderes, als daß die Komponisten mit »concertare« ebenso das »Miteinanderstreiten« wie das »Zusammenspiel« verstanden. Man könnte mir einwenden, daß ich erst in die Mitte des 18. Jahrhunderts greife und keinen Beleg aus früherer Epoche liefere. Ich kann mich aber auf die stilistische Beschaffenheit der Konzerte aus dem 17. Jahrhundert berufen, die eben diese ästhetische Zweideutigkeit zeigen. Mir scheint es, daß Praetorius eine richtige, aber unvollständige bzw. ästhetisch einseitige Definition des »Concerto« gegeben habe. Ob das Wort »concertare« philologisch richtig oder unrichtig damals von den Komponisten verstanden wurde, das ist wohl unbedeutend. Es wäre also die Einseitigkeit der modernen Anschauungen der Musikhistoriker zu beseitigen und vor allem noch einmal die Genese von »conserto«-»conserere« zu prüfen.

Adolf Chybinski.

**Halle a. S.** Im Volksbildungsverein veranstaltete Dr. H. Abert einen historischen Volksliederabend unter Mitwirkung des Konzertsängers Spörry und des studentischen *Collegium musicum*, in dem Lieder von Heinrich Albert (Festgruß von Opitz) bis Fr. Schubert (im ganzen von 16 Komponisten) zum Vortrag kamen, so daß die Entwicklung des neuen deutschen Liedes praktisch gezeigt wurde.

**Carl Friedrich Zelter.** Beiläufig sei daran erinnert, daß Zelter vor 150 Jahren, am 11. Dezember 1758 zu Berlin geboren wurde.

**Leipzig.** Ein Sonatenabend mit Werken italienischer und deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, veranstaltet von Fr. W. Porges (Violine) und Karl Hasse darf immerhin besonders vermerkt werden, da es sich um ein prinzipielles Programm mit alter Sonatenmusik handelte und die Vorträge wirkliche Kenner alter Musik (der spiritus rector war K. Hasse am Klavier) verriet. Man hatte auch für die Ausführung der B. c. einen Violoncellisten herangezogen, was den Werken in fast allen Fällen vortrefflich zu Gute kam. Das Programm darf vermerkt werden: Corelli, Sonate op. 4. Nr. VI., dall' Abaco, Sonate op. 1. Nr. 2, Händel, Sonate Adur, Buxtehude, Triosonate op. 1 Nr. IV, Bach, Sonate fmoll.

**London.** *National Opera in England.* This (see X 80, Dec. 1908) was debated at Concert-Goers' Club. F. Gilbert Webb remarked: —

The fundamental reason why we have not a National Opera is because of the difference of temperament between ourselves and Continental nations. In more or less degree foreigners are less restrained in emphasis of speech and in gesture than English folk. In Italy, where opera had its birth, a statement of slight importance is emphasised in a manner which to an Englishman seems exaggerated, and the manners of the stage only reflect those in the street and the national modes and moods of the people. The very contrary however prevails with ourselves. The ideal Englishman is a man of perfect self-control, who prides himself on keeping cool in moments of greatest excitement. The declamation and arm-waving of the operatic stage are the very opposite of his ordinary behaviour. He

may be interested in and be taught to admire operatic art, but it is foreign to his habits, whereas the foreigner sees in it a reflection of himself. I believe this is the basis of the apathy which for the last fifty years has foiled every effort to found a national English opera. At the same time, the prospects of its establishment are certainly more promising now than previously, because there is a much more widespread appreciation and understanding of music; and it seems to me that if the same plan be pursued to popularise opera as that instituted for the cultivation of high-class orchestral music, success will ultimately be achieved. Ten years ago there was a very small section in London who would be attracted by performances of symphonies, but at the recent Promenade Concerts at Queen's Hall it was the programmes containing important symphonic works that drew together the largest audiences. This remarkable result has been accomplished by persistently performing the greatest compositions in the best possible manner, and it seems probable that if the best operas were given effectively and frequently they would cultivate as great a taste for this form of art; but it will do so from the musical, not the dramatic, side. The obviousness of operatic music is the antithesis of the introspection and intellectuality of the greatest works for the concert-room. The popularity of opera is desirable, because it would provide more engagements for our singers, cultivate dramatic perception and clearness of articulation, and open an important new field for our composers.

*The Amrāvati Tope sculptures.* Both the Topes illustrated in our member T. L. Southgate's "Musical Instruments" article are ruins. Amrāvati much the most dilapidated, but shows the finest art; an art incredible to those who have not personally examined it. The village is on south bank of Kistna river, and was once a chief centre of the very ancient Vengi kingdom, or South Telugu country. The Buddhist stūpa, first discovered by Rajah Vencatādri Naidu's servants in A. D. 1796, stands south of village. Buddhist carvings were found hidden under a large mound of earth called Dīpāladinne, or mound of lanterns. The various subsequent excavations have laid bare a circular processional path, stone-flagged, with an inner and outer railing of carved marble. At the points of the compass were formerly four small chapels or perhaps entrances with pillars. In the centre must have been a dagoba, but of that there is now no trace. The pillars and slabs and cornices of the railings are covered with sculptures. These depict scenes in the life of Buddha, and various Buddhist emblems and symbols. Inscriptions in the Gupta or Pāli character are frequent. The central dagoba was commenced first with an enclosing rail. Subsequently the great outer rail was begun, the place having acquired celebrity. The sculptures of the inner rail were taken in hand, after which decay set in, and nothing further was done. These are the inferences from internal evidence. The central discs of the pillars alone have contained from 6,000 to 7,000 figures. If are added to these the continuous frieze above, and the sculptures above and below the discs on the pillars, there probably were not less than from 120 to 140 figures for each inter-columniation, say 12,000 to 14,000 in all. The inner rail probably contains even a greater number of figures than this, and they are so small as to resemble ivory carving. These figures and the other ornaments show the same elaboration and finish as the "Sawmy" jewellery. Except the great frieze at Nakhon vat in Cambodia, there is not in any other part of the world a mass of sculpture equal in extent to what this must have been when complete. The subjects of sculptures are very various: — animals, bulls, elephants, &c., well depicted; feasts, concerts of instruments; scenes from the life of Buddha, &c. This tope is identified with the Averaśilah sangharaumam of Hwen thsang, and with the temple of the Diamond sand mentioned in the Tooth relic traditions. Close by the tope is a Hindu temple and a Mahomedan mosque, for the construction of which many of the marbles from the tope were ruthlessly used.

*"Deuteromelia" and other rarities.* The Deuteromelia of Thomas Ranvenscroft (c. 1582—c. 1630) was a second instalment, in same year 1609, of the Rounds exhibited in his Pammelia (παμμελέα, "of all kinds of melodies"). The Round, mainly cultivated in England, is a canon in the unison or 8ve at entry-interval of the whole tune; therefore easy to make, and only by courtesy called a canon (which



at much closer entry-intervals). Originally connected with dancing, and a development of the dance-refrain or Kehrreim idea (cf. Hjalmar Thurén at IX, 209, 239, March and April 1908). For English Rounds generally, see the work by Powell Metcalfe and Rimbault. Our member C. F. Abdy Williams has just made concert, with round from Deuteromelia, madrigals by Lasso, Palestrina, Dowland, Bennet and Weelkes, an ode by himself "Passing of Victoria", etc.

Paris. M. Messenger venait à peine de succéder au regretté Georges Marty, qu'on apprenait la nouvelle, prévue d'ailleurs, de la mort de Paul Taffanel, son arrière-prédécesseur. En quelques jours, la Société des Conservatoire voyait disparaître deux de ses chefs, dont le direction, pendant quinze ans, n'aura pas été sans influencer heureusement ses destinées.

Né à Bordeaux en 1844, Taffanel avait remporté le premier prix de flûte au Conservatoire de Paris, dès 1860; il travailla ensuite l'harmonie et la fugue, puis entra à l'Opéra comme soliste, en 1866; il y resta jusqu'en 1890, époque à laquelle il fut nommé chef d'orchestre au même théâtre. C'est lui qui monta, jusqu'en 1906, tout le répertoire wagnérien, moins Lohengrin, qui fut dirigé par Lamoureux. Membre de la Société des Concerts depuis 1871, il en devint également chef d'orchestre, à la place de Garcin, en 1892; il y resta neuf ans, et fut remplacé par Georges Marty. Lors de l'Exposition universelle de 1900, Taffanel avait été chargé de la direction des concerts officiels. Il avait dû se retirer, vaincu par la maladie, ne laissant que des regrets parmi ses collaborateurs, parmi les nombreux élèves qu'il a formés dans sa classe du Conservatoire (il ne fut nommé professeur qu'en 1896!) et dans le public dilettante, conquis par sa direction sûre, intelligente qui, si elle était exempte des excentricités que tel ou tel kapellmeister nous a appris à rechercher, n'en était pas moins celle d'un artiste probe et convaincu.

J.-G. Prod'homme.

Rom. Die vor einigen Monaten gebildete »Società Internazionale per la diffusione della Musica da Camera« hat nun ihre ersten Konzerte gegeben. Der erste Abend unter der Leitung von Fr. Spiro war Bach gewidmet, der zweite Abend Mozart. Im Bachkonzert gelangten das Tripelkonzert für Flöte, Violine und Klavier, einige Sätze aus der Cdur-Suite für Violoncello, das Adagio aus dem g moll-Violinkonzert und das Cdur-Konzert für zwei Klaviere zum Vortrag. Das Streichorchester war aus einem doppelt besetzten Streichquartett (und Kontrabaß) gebildet, natürlich bei Mitwirkung des Klaviers. Die Aufnahme der den Italienern ganz unbekannten Werke war sehr warm. Im Laufe der nächsten Jahrzehnte dürfte Bach im Ausland wohl immer energischer das Ansehen der deutschen Musik vertreten.

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

**Bach-Jahrbuch.** 4. Jahrgang 1907. Im Auftrage der Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. 8°, 200 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908). M 3,—.

Nur in Kürze sei nachträglich dieses reichhaltige Jahrbuch angezeigt. Erwähnt seien besonders der sehr wertvolle Aufsatz von B. F. Richter: »Stadtpfeifer und Alumnus der Thomasschule in Leipzig zu Bach's Zeit«, durch den man prächtig in die Verhältnisse hineinsieht, unter denen Bach arbeitete; bemerkt sei immerhin, daß bereits G. Wustmann über Leipziger Stadtpfeifer wichtige Mitteilungen gemacht hat. Zur Diskussion hat Landmann-Eisenach die Frage gestellt, ob

»Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau« wirklich von Bach sind. Es handelt sich um 8 in ihrem musikalischen Werte recht ungleiche Lieder. Daß die wertvollen Lieder vom jungen Bach (1704) geschrieben sein können, wird kein Musiker, der die Liedproduktion des 17. Jahrhunderts kennt, bezweifeln wollen. Ein Lied wie Nr. 2: »Mein Jesus« und vor allem das letzte: »Ach was wollt ihr trüben Sinne« ist schön, mag es sein von wem es wolle. Mir gehts bei solchen unsicheren Stücken immer so, daß es mir im Grunde genommen ganz gleich ist, von wem sie eigentlich stammen; ihnen steht die Existenzberechtigung derart an



die Stirne geschrieben, daß man sich nach ihren Erzeugern eigentlich gar nicht zu kümmern braucht. Das ist zwar unwissenschaftlich gedacht, aber die Hauptsache bleibt sicher, daß die Lieder gut sind und Genie verraten. Unter Hunderten von Liedern muß man solche Stücke herausfinden können. Das letzte könnte von Adam Krieger sein, wie überhaupt die Lieder ganz gut etwa 40 und mehr Jahre vorher entstanden sein könnten. Besonders trifft dies für die minder guten Lieder, wie vor allem Nr. 5, Sabbatfeier, und Nr. 7, Abendlied, zu. Die bewegten Bässe dieser Art — in harmonischen Brechungen, ferner in Terzen- und Sextenparallelen mit der Melodie — trifft man vielfach bei Dilettantenliedern um 1650; auch die fortwährenden Kadenzen sind recht bezeichnend. Eine Modulation wie in Nr. 5 unten von *F*dur nach *G*moll bleibt schlecht, mag sie sein von wem sie wolle. Nebenbei bemerkt: die Veröffentlichung der Lieder hätte ein Musiker überwachen müssen, da eine Menge im ganzen leicht verbesserlicher Fehler stehen geblieben sind. Sehr wertvoll ist das »thematische Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach« von Max Schneider, das höchst verdienstlich — allerdings auch platzraubend — angelegt ist, indem sich aus den thematischen Anfängen sämtlicher Themen einigermaßen auf den Wert und Charakter der Werke schließen läßt. Die prächtige Sammlung von Wüllner »Mustersammlung«, 3 Bde. (nicht die Chorschule), mit etwa 400 Partiturseiten Vokalmusik aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, (darunter die schönsten Motetten der Oheime Bach's), scheint dem fleißigen Bearbeiter entgangen zu sein; sie ist viel wichtiger als die völlig vergriffene Sammlung von Naue.

#### Barmer Konservatorium der Musik.

Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens. (63 S.) Ohne Verlagsangaben.

Die Festschrift enthält an erster Stelle einen sehr interessanten Aufsatz von Adolf Siewert (Direktor des Konservatoriums, der auch die öffentliche Musikbibliothek in Barmen ins Leben rief): Jacob Valentin von Zuccalmaglio und die »Musikalische Akademie zu Schlebusch und Burscheid«, der als willkommener Beitrag zu der Geschichte und dem Wesen der Dilettantenkonzerte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu gelten hat. Im allgemeinen stimmen die Statuten mit solchen von *Collegia musica* aus dem 18. Jahrhundert überein; nicht allgemein

dürfte sein, daß die einzelnen Mitglieder zur Kritik über die Leistungen der anderen direkt angehalten werden, ja daß der Vorstand schriftliche Urteile abgab. Die ganze Einrichtung, wie sie der bekannte Zuccalmaglio den Akademien gab, hat etwas sehr Ernstes; der erzieherische und moralische Einfluß der Musik wird überaus betont. Die Statuten sind im Auszug mitgeteilt, ebenso einzelne der vom Vorstand abgegebenen kritischen Urteile. Ein zweiter Aufsatz befaßt sich mit der Geschichte des Barmer Konservatoriums.

Beethoven-Briefe an Nicolaus Simrock, F. G. Wegeler und Ferd. Ries. Hrsg. v. L. Schmidt. Berlin, N. Simrock. *ℳ* 3,—

Brösel, Wilhelm, Die Darstellung des Evchen in den Meistersingern von Richard Wagner 1. im kgl. Opernhaus zu Berlin, 2. im kgl. Opernhaus zu Dresden, 3. im Großherz. Hoftheater zu Weimar, 4. im Stadttheater zu Leipzig mit Seitenblick auf Sachs und Beckmesser. 8°, 38 S. Delitzsch, Eigener Verlag, 1908.

Ergo, Em., Dans les propylées de l'instrumentation. 8°, XXVII. Anvers, La librairie Néerlandaise, 1908.

Festschrift zur E. Th. Amadeus Hoffmann-Feier. 100 Jahre Bamberger Theater. 26. Oktober 1808—1908. Herausgegeben von Karl Schmidt. 8°, 72 S. Bamberg, in Kom. v. W. E. Hepple, 1908. *ℳ* 1,50.

Fink, Frdr. Die elektrische Orgeltraktur. Ein freies Wort über moderne Orgelbaufragen an Orgelbaumeister, Organisten und Freunde des Orgelspiels. 8°, III, 108 S. Stuttgart, A. Auer. *ℳ* 1,80.

Kalischer, Alfr. Chr. Beethoven und seine Zeitgenossen. 1. Bd. Berlin, Schuster & Löffler. *ℳ* 5,—

Kapp, Jul., Richard Wagner und Franz Liszt. 8°, 204 S. Berlin, Schuster & Löffler 1908. *ℳ* 2,50.

Kirchengesangsvereinstag, der 21. deutsche evangelische zu Berlin vom 5. bis 7. Oktober 1908. 8°, 46 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908. *ℳ* —60.

Kron, Louis. Das Wissenswerteste für den Violinunterricht. Halle, Hallescher Verlag für Literatur und Musik. *ℳ* —,90.

La Mara. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog v. Sachsen. Mit 2 Bildnissen. 8°. xv u. 217 S. Breitkopf & Härtel 1909.

Dieser Briefwechsel zwischen Fürst und Künstler liegt größtenteils auf dem Großh. Geheimen Haupt- und Staatsarchiv, Abteilung Hausarchiv, in Weimar, und war so gut wie unbekannt, bis La Mara die Erlaubnis erwirkte, ihn herauszugeben, was sie mit ihrem gewohnten Geschmack und feinem Takt, mit nur wenigen Auslassungen ausgeführt hat.

Hatten wir bisher 3 Bände Briefe von Liszt an verschiedene Zeitgenossen, dann 8 Bände Briefwechsel mit Wagner, mit der Fürstin, mit Gille, mit einer Freundin (Madame Street-Klindworth), so sehen wir jetzt, wie Liszt mit einer köstlichen Verbindung von Freimut und höfischer Gewandtheit durch 4 Jahrzehnte mit dem fürstlichen Freunde — denn so darf man ihn nennen — verkehrt. Carl Alexander schreibt, wie Liszt, stets Französisch, und zwar ein sehr geschliffenes, graziöses Französisch, denn er beherrschte fließend nicht weniger als 6 moderne Sprachen. Doch ist dies nur als Äußerlichkeit aufzufassen, denn Carl Alexander hat mit deutscher Zähigkeit und deutschem Idealismus bis zuletzt gestrebt, Weimar zu einem deutschen Kulturzentrum zu machen, wenn auch nicht alle Pläne zur Reife kamen, wie z. B. Liszt's Gedanke an Aufführung des Nibelungenringes in einem eigenen Wagner-Festspielhause für Weimar. Hätte der Großherzog diese künstlerische Kühnheit beherzt gewagt, so hätte er natürlich das »große Los« gezogen, aber wer wird ihn heute richten, daß er damals, vor einem halben Jahrhundert und 20 Jahre vor Bayreuth, das enorme Risiko für das kleine Weimar scheute? Und hat es das Schicksal nicht doch gut gemeint, insofern die Festspiele sich in Bayreuth doch individueller und künstlerisch-unabhängiger entwickeln konnten, als es vielleicht in Weimar möglich gewesen wäre?

Außer vielem Bekannten, das aber durch die auf beiden Seiten herrschende ritterliche Freimütigkeit neuen Reiz gewinnt, sei einiges Bemerkenswerte hervorgehoben:

Liszt träumte 1846 von Theatereroberungen und komponierte sogar an zwei italienischen Opern zu gleicher Zeit, von denen aber nur 2 Szenen des »Sardanapal« erhalten sind. Man weiß, mit welchem Takt später Liszt seine Grenzen erkannte. Wir sehen ferner, wie Liszt dem Großherzog bei allen seinen Plänen, wie Goethestiftung, Erneuerung des Palmenordens, Literarische Akademie, bei vielen Versuchen, hervorragende Menschen nach Weimar zu ziehen usw. stets den besten und uneigennützigsten Rat

erteilt. Wichtig ist der Brief Nr. 51 vom 14. Februar 1859, weil er alle Forderungen präzisiert, deren Erfüllung ihn bestimmen könne, trotz der Barbierskandale noch in Weimar zu amtieren; es war, modern gesprochen; die Forderung nach den Funktionen eines selbständigen Operndirektors, die ja leider nicht bewilligt wurde. Damit vergleiche man den Brief Nr. 71 vom 6. Februar 1860, in dem der Meister nochmals nahelegt, daß er in selbständiger Stellung, mit Hofrang und Befugnissen eines Musikintendanten (wie man heute sagen würde) sich noch zu zeitweisem Wirken in weimarischen Diensten bereit finden würde. Dieser Brief enthält implicite Liszt's ganze weimarische Leidensgeschichte, er geht so weit, dem Fürsten zu sagen, daß es eine blühende neudeutsche Lübecker Schule geben würde, keine weimarische, wenn er sich gerade einfallen ließe, sein Zentrum in Lübeck zu gründen. Diese beiden wichtigen Briefe gehören zu dem unverblümtesten, was je ein Künstler seinem Fürsten gesagt, aber Carl Alexander antwortete großmütig: »Le langage de la vérité et de la sincérité a toujours droit à la reconnaissance.« (Leider fehlen in diesem Austausch von Mitteilungen naturgemäß sehr wichtige Glieder: die langen mündlichen Verhandlungen der beiden, von denen oft die Rede ist).

Wenn Liszt sarkastisch war, konnte er sehr beißend werden, so wenn er von seiner »activité un peu trop énergique relativement à la température moyenne de la ville [Weimar]« spricht, oder wenn er mit feierlichem Ernste als seinen Nachfolger im Hofkapellmeisterposten . . . . Ferdinand Hiller vorschlägt! Man denke sich diesen rheinischen Oberpriester der Antiprogressisten als den Nachfolger eines Liszt in Weimar! Daß es auch in diesen Briefen von geistvollen bonmots sprudelt, läßt sich denken; ein Meisterstück ist des Historikers Guizot Antwort, als Fürst Metternich selbstbewußt erklärt hatte: »L'erreur n'a jamais approché mon esprit.« »J'ai été plus heureux que vous, mon Prince« sagte Guizot, »je me suis plus d'une fois aperçu que je me trompais!«

Kurz, dieser Briefwechsel ist ein intellektuelles und künstlerisches Vergnügen, zu lesen und ein unentbehrlicher Beitrag zum Verständnis der künstlerischen Geschichte Weimars im XIX. Jahrhundert.

Aloys Obrist.

Launis, Armas, Lappische Juigos-Melodien. Gesammelt und herausgegeben. Gr. 8<sup>o</sup>, LXIV und 209 S. Helsingfors,

Druckerei der finischen Literaturgesellschaft, 1908.

**de la Laurencie**, Lionel. Rameau, Paris, Henri Laurens, s. d. (1908). Collection des Musiciens célèbres, in-8°, 128 pages

On ne dira plus désormais que nous sommes ingrats envers Rameau. Après la fine et attachante étude de M. Louis Laloy voici un petit livre que l'on aurait grand tort de considérer, malgré ses apparences modestes, comme un ouvrage de pure vulgarisation. Par un véritable tour de force, M. de la Laurencie a su condenser dans ces quelques pages toute la matière d'un gros volume; on se demande comment il a pu faire tenir tant de choses en si peu de mots. Dans une première partie, M. de la Laurencie a résumé en cinquante pages l'essentiel de ce que l'on connaît sur la bibliographie de Rameau. Dans les soixante pages qu'il a consacrées à l'œuvre, il a très heureusement caractérisé le style de notre grand musicien et les influences qui ont contribué à le former. L'influence italienne a été particulièrement bien mise en lumière. (J'ai été étonné seulement de voir, à la page 6, le nom de Carissimi à côté de ceux de Bassani et de Bononcini. Ce rapprochement, qui doit avoir ses raisons, pourrait induire en erreur un lecteur peu averti.) En somme, ce petit livre est tout simplement excellent et on le lit avec grand intérêt, même après le livre de M. Laloy. Paul-Marie Masson.

**Litzmann**, Berthold, Clara Schumann. Dritter Band. Clara Schumann und ihre Freunde. Gr. 8°, VIII und 642 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. M 10,—.

**Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin**. 26. Heft Nov. 1908. Berlin, Mittler & Sohn, 1908.

Enthält einen Bericht über die neuen Autographen-Erwerbungen der kgl. Bibliothek Berlin, ein »bisher ungedrucktes Bläser-Adagio aus Mozart's Meisterzeit« als Musikbeilage im Heft enthalten, ergänzt und herausgg. von E. Lewicki), das Verzeichnis der Opernhandschriften Mozart's in Berliner Besitz. Kleinere Mitteilungen.

**Perreau**, Xavier, La pluralité des modes et la théorie générale de la musique. Gr. 8°, 187 S. Paris, Fischbacher 1908.

**Schmidt**, Leop. Meister der Tonkunst im 19. Jahrh. Berlin, J. Bard. M 4.—

**Schnerich**, Alfred, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Mit einem thematischen Verzeichnis. Wien-Leipzig, C. W. Stern's Verlag. 1909. 178 S.

Ist die bis zur Gegenwart durchgeführte Neubearbeitung einiger Zeitschriftenartikel aus dem Jahre 1892 über »den Messentypus von Haydn bis Schubert«, an die sich seinerzeit eine lebhaft Polemik geknüpft hat. Für Sch. ist die Wertschätzung der »bodenständigen« Instrumentalmessen des Aufklärungszeitalters (Haydn, Mozart u. a.) nach wie vor mehr Sache des Patriotismus als der auf ernste Grundsätze gerichteten Kritik. Die Erweiterung der Abhandlung um die Meßliteratur seit Schubert verrät Fleiß und zeugt von liebevoller Beschäftigung mit dem Gegenstande. Dennoch haben Stil und Ausdrucksweise den Zeitungscharakter nicht überwunden. P. W.

**Schrader**, B., Berlioz. In Universal-Bibliothek. 16°, 117 S. Leipzig, Ph. Reclam jun. 1908. M —,20.

**Schwerin**, Josephine Gräfin. Erinnerungen an Alfred Reisenauer. 8°, 63 S. mit Bildnis. Königsberg, Gräfe & Unzer 1809. M 1,40.

**Starke**, Hermann. »Physikalische Musiklehre.« 8°. 232 Seiten. Leipzig, Quelle & Meyer. M 3,80.

Klar und übersichtlich bringt Verf. die akustischen Grundgesetze, die unserer Musik zugrunde liegen. Damit ist aber der Wert dieses Buches erschöpft. Die angezeigte »Einführung in das Wesen und die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang« erhebt sich nicht über die gleiche mangelhafte Behandlung unserer Musikpraxis in ihrer Anschauung als angewandte Akustik in so vielen anderen physikalischen Musiklehren. Wie bilden bzw. messen wir denn die Töne? etwa wie Verf. uns schildert? Entspricht die freie Intonation der Tonübereinstimmung mit ganzen Zahlen oder der temp. Stimmung? Hier herrscht der alte, stets irritierende Fehler, daß der Lernende in dem falschen Glauben der Übereinstimmung der praktischen Töne mit den physikalischen Tönen befangen bleibt. Verf. spricht wohl von den Chladnischen Klangfiguren, aber Schlüsse auf die gleiche schwingende Tätigkeit der Resonanzböden unserer täglichen Instrumente bleiben aus. Warum scheuen denn die Musiker eine eingehende Beschäftigung mit der Akustik? weil das belebende Element der praktischen Übertragung fehlt! Ich halte es z. B. für viel wichtiger und praktischer, die Geräusche zur Erforschung des komplizierten Klavierklanges einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen, als einen langwierigen Beweis der Phasendifferenz zweier Schwin-

gungen mit Hilfe der Lissajous'schen Figuren und algebraischen Formeln herbeizuführen. Daneben figurieren sorgfältige Aufzeichnungen der Vorzeichen der Tonarten, wie sie kleine Musikschüler lernen. Wir hören aber nicht, warum die gleichnamigen Töne verschiedener Tonleiter in der Tonhöhe voneinander abweichen. So könnte man noch eine Reihe derartiger Vergleiche heranziehen, die nicht der Empfehlung des Buches dienen können.

Ludwig Riemann.

**Thomas-San-Galli**, Wolfg. A. Musik und Kultur. Betrachtungen und Gespräche für Laien, Musikfreunde und Künstler.

Mit einem Geleitwort und dem Bilde des Verf. In Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes. Kl. 8<sup>o</sup>, VIII, 137 S. Halle, O. Hendel (1908). M —, 50.

**Richard Wagner-Jahrbuch**. Band III (1908). Herausgeg. von Ludwig Frankenstein. Gr. 8<sup>o</sup>, V und 499 S. Berlin, H. Patel, 1908. M 9,—.

**Weinmann, Karl**. Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik. In Sammlung Kirchenmusik. Kl. 8<sup>o</sup>, 135 S. mit 3 Tafeln und 1 Faksimile Notenbeilage. Regensburg, F. Pustet 1909. M 1.—

## Besprechung von Musikalien.

**Internationale Musikgesellschaft**. J. Schobert: Andante a. d. Klaviersonate op. 17, Nr. 2 und W. A. Mozart: Andante a. d. Klavierkonzert Nr. 2 (K. V. 39) in Gegenüberstellung. Beilage zu dem Novemberheft der Zeitschrift. M 1,—.

Auf die Beilage sei hier nochmals aufmerksam gemacht. Die direkte Gegenüberstellung setzt bei Mozart im 19. Takt ein, und entspricht bei Schobert dem 4. Takt. Interessant ist der Vergleich besonders auch wegen der von Mozart gegebenen Phrasierung und Dynamik. Harmonisch sind am bezeichnendsten die Schlüsse; während Schobert sich die Unterdominante der zweiten Stufe (z. B. zweitletzter Takt des ersten Teils) entgegen läßt, bringt sie der harmonisch bereits viel feiner und richtiger fühlende Knabe Mozart ganz regelmäßig, im Gegensatz zu Schobert. — Die schöne Ausstattung der Beilage sei noch gebührend hervorgehoben.

**Scarlatti, Alessandro**. Harpsichord and Organ Music. Edited by J. S. Shedlock. Part. 1. London, Bach & Co. pr. 5 s.

Alessandro Scarlatti ist in der Klaviermusik noch eine unbekannte Größe (vgl. Seiffert, Klaviermusik S. 281) und wird erst hier mit zweifellos echten Kompositionen vorgestellt. In italienischen Bibliotheken sind eine größere Anzahl Werke (Tokkaten und Fugen) erhalten, die in dieser Ausgabe nach der besten Handschrift geboten werden sollen. Das erste Heft bringt drei Tokkaten, von denen jede — die bedeutendste ist die zweite — verschieden angelegt ist. Doch kann darüber erst berichtet werden, wenn die Herausgabe weiter gediehen ist. Diese, von Shedlock besorgt, hält sich an das Manuskript, kann sich aber doch nicht

versagen, einige Vortragszeichen hinzuzutun, von denen leider nicht alle als Zutaten bemerkbar gemacht sind; die *dim.* und *cresc.* usw. rühren sicherlich nicht von Scarlatti her. Die Handschrift, nach der die Ausgabe veranstaltet wird, trägt den interessanten Titel: *Toccate per Cembalo. Per bene principiare a Sonare et a nobile portamento delle Mani, si avverte al Discepolo studioso di ponere le dita in quelli Segni che li uengono accenati degli Mani*. Die erste Toccata hat nämlich originelle Zeichen für den Fingersatz; der Daumen wird recht ausgiebig benutzt.

**Strauß, Richard**. Don Juan. Macbeth. Tod und Verklärung. Till Eulenspiegel's lustige Streiche. »Also sprach Zarathustra.« Don Quixote. In: Eulenburg's kleine Orchester-Partitur-Ausgaben. Leipzig, Ernst Eulenburg & M 4.—.

Es wird auch an dieser Stelle interessieren, daß die meisten Tonschöpfungen von Strauß in den bekannten Eulenburg'schen Ausgaben erschienen sind und nun bequem studiert werden können. Daß sich das Unternehmen der bequemen und billigen Herausgabe von Partituren in den letzten Jahren besonders auch Orchester- und großen Chorwerken zugewendet hat, ist für das Musikleben von ganz bedeutender Wichtigkeit. Es liegt bereits eine ansehnliche Zahl klassischer Werke vor, von denen früher verschwindend wenig Partituren in die breitere Öffentlichkeit gelangten. Erfreulich wäre es, wenn allmählich auch die wichtigsten deutschen Meisteropern an die Reihe kämen, deren Anschaffung den meisten fast unmöglich ist. Man zahlt für eine Mozartsche Oper 15 M, während man z. B. die Schöpfung in diesen Ausgaben für 5 M erhält.



Zeitschriftenschan<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28.

## Neue Zeitschriften.

Ap Ateneum polskie, Lemberg, 29-listopada-Gasse, 39. Mm Młoda muzyka, Warschau, Wspólna-Gasse 49  
 Ppl Przegląd polski, Krakau, Ringplatz. Ppw Przegląd powszechny, Krakau, Kopernikus-Gasse 26.  
 Sf Słnks, Warschau, Hortensja-Gasse 4.

Anonym. »Musikalische Strafpredigten« (von Max Steinitzer). Ein Buch, das man gelesen haben muß, NMZ 30, 5 f.  
 — Milton and music. A tercentenary tribute, MT 50, 790. — Sir Edward Elgar's Symphony, ibid. — Marie Lipsius (La Mara), Daheim, Leipzig, 45, 7. — Two funeral services, ChM 4, 1. — Was bringt die neue preußische Besoldungsordnung den Gesanglehrern an höheren Schulen? MSS 3, 9. — Franz Liszt's letzte Tage, DMDZ 10, 49. — Rossini, DMDZ 10, 50. — Richard Wagner an seine Künstler, DMDZ 10, 50. — Moody Manners English Opera Company, ZIMG 10, 3.

Allix, G. Georges Bizet, SIM 4, 12.

Andro, L. Hans Pfitzner, AMZ 35, 49.

Arend, Max. Gluck's »De profundis«. Eine Analyse und ein Protest, BfHK 13, 3.

Auer, Max. »Franz Liszt«-Erinnerungen von August Göllicher (Bespr.), NMZ 30, 5.

Baralli, R. »Gregorian Rhythm« — A review, ChM 4, 1.

Bas, Giulio. Tonischer Akzent und Rhythmus in der Solesmenser Choraltheorie, KM 9, 10.

Becker, Eduard. Der 21. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag in Berlin, CEK 22, 11/12.

Bekker, Paul. Leben und Schriften des Kammermusiklers Moritz Hanemann, AMZ 35, 47 f.

— Berliner General-Musikdirektoren, Daheim, Leipzig 45, 7.

Bergström, Anna. Der Gesangunterricht in den schwedischen Volksschulen, Sti 3, 3.

Bertini, P. Opere antiche e critica moderna, NM 13, 155.

Beutter, A. Zur Reform der Notenschrift, MSfG 12, 12.

Bewerunge, Henry. Music at Mass and at Benediction, ChM 4, 1.

Bohn. Zur Einführung des vatikanischen Graduale, GBl 33, 11.

Bouyer, R. L'histoire de la musique et l'avènement tardif de l'érudition musicale, M 74, 48.

— De l'interprétation nouvelle des vieux maîtres, M 74, 49.

Bouyer, R. La vogue de Bach depuis la découverte de sa puissance expressive, M 74, 51.

Bratter, C. A. »Arif.« Ein Meisterwerk der türkischen Opernbühne, S 66, 49.

Brieger-Wasservogel, Lothar. Antonio Salieri. Eine musikhistorische Studie, AMZ 35, 48.

Brower, Harriette. A lesson with Dr. Hans von Bülow, Et 26, 12.

Burgess, H. Thacker. The true theory of dualism in music, MO 32, 375.

Buß, Georg. Maurermeister und Musiker. Zur 150. Wiederkehr von Zelter's Geburtstag (11. Dez.), AMZ 35, 51/52.

C., A. J. Haydn (d'après le livre récent de Michel Brenet), RM 8, 23.

Calvocoressi, M.-D. Le mariage de Mousorgski, SIM 4, 12.

Camiolo, Dott. A. Estetica musicale. Sulla classificazione della consonanze, NM 13, 155.

Capellen, Georg. Die leitenden Prinzipien meiner »Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre«, MRu 1, 19.

Challier, Ernst sen. Wem gehört der Konzertsaal? Eine statistische Skizze, Mk 8, 5.

Chamberlain, H. St. Lohengrin in Bayreuth, BB 31, 10/12.

Chaminade, Cécile. How to play my best known pieces, Et 26, 12.

Chop, Max. Orientalische Plattenmusik, MRu 1, 17 f.

— Hans von Bülow's Briefe, NMZ 30, 5.

Cumberland, G. The work of Sir Edward Elgar, MO 32, 375.

Curzon, Henri de. »Sanga«, de M. de Lara à l'Opéra-Comique de Paris, GM 54, 50.

Daffner, Hugo. Eine Aphorismensammlung von Johannes Brahms, Königsberger Allgem. Zeitung, 1908 Nr. 567.

D'Angeli, A. Lettere inedite di Giuseppe e Gioacchino Rossini, CM 12, 11 f.

Daubresse, M. Les Frontières de la »Laideur« musicale, GM 54, 49.

Dietz, Ph. Der Urverfasser des Liedes: »Aus einem tief vor dir gebeugten Herzen« und dessen Veränderer, Si 33, 12.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschan: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.



- Dotted Crotchet** (Edwards). Eton College, MT 50, 790.
- Dubitzky, Franz.** Die Kritik — und wie unsere Tonmeister über sie dachten, SH 48, 48 f.
- Dunavon, Mary E.** Church music in London, ChM 4, 1.
- e — Fortschritte auf dem Gebiete des Schulgesanges in Hamburg, MSS 3, 9.
- Engelhart, Karl.** Das 50jährige Jubelfest des Wiener Singverein, SH 48, 49.
- Elson, Louis L.** A musical comedy of errors, Et 26, 12.
- Erven Dorens, C. v.** Een hervorming der Muziek-Theorie, Cae 65, 12.
- Felix, P.** Sängerinnen in ihren typischen Rollen, Die Woche, Berlin, 9, 46.
- Gauer, Oskar.** The place of culture in musical art, MO 32, 375.
- Greilsamer, L.** L'hygien du violon, SIM 4, 12.
- Gutzmann, Herm.** Zur Stimmbildung und Stimmpflege in der Schule, MSS 3, 9 f.
- Hähn, Rich.** Das staatliche Examen für Bühnenkünstler, AMZ 35, 47.
- Zum 60. Geburtstag Frau Lilli Lehmann's, AMZ 35, 48.
- Hany, Damigella.** Nel Campo dell' Arte, CM 12, 11.
- Hautston, Jean.** Une notation nouvelle, SIM 4, 12.
- Jansen, F. Gustav.** Briefwechsel zwischen Robert Franz und Robert Schumann, Mk 8, 5 f.
- K., O.** Misé Brun. Lyrisches Drama in vier Akten von Pierre Maurice. (Bespr. der Urauff. am Stuttgarter Hoftheater, 15. Nov.), NMZ 30, 5.
- Richard Wagner auf der Flucht im Mai 1849. Aus persönlichen Äußerungen eines Zeitgenossen, DMMZ 30, 47.
- Kahle, A. W. J.** Zelter als Begründer der Liedertafel. (Zum 150jährigen Geburtstag am 11. Dez. 1908), MRu 1, 18.
- Kalbeck, Max.** Brahms, Levi und Stockhausen (Aus der Brahms-Biographie von Kalbeck), Berliner Tageblatt 16. Nov. 1908.
- Brahms und Bülow. (Aus Max Kalbeck's Brahms-Biographie), Si 66, 47.
- Karsten, Paula.** Musikinstrumente fremder Völker. (Wandernde Musikanten in Nordafrika — Orchester der Togo-neger), MRu 1, 19.
- Keller, Otto.** Erinnerungen an Carl Friedrich Zelter, DMMZ 30, 49.
- Kohut, Adolph.** Rahel Varnhagen von Ense in ihrem Verhältnis zur Musik, RMZ 9, 47 f.
- König, Arno.** Zur Jahrhundertfeier eines bekannten Musikers (Friedr. Kühmstedt), SH 48, 47.
- Kroeger, E. R.** Teaching the scales and arpeggios, Et 26, 12.
- Kruse, Georg Rich.** Otto Nicolai's verschollene Weihnachts-Ouvertüre, AMZ 35, 51/52.
- Landowska, Wanda.** How Chopin played. Interesting side lights upon Chopin and his methods of Interpretation, Et 26, 12.
- Lambinet, R. et Th. Mangot.** La barre de mesure, MM 20, 22.
- de la Laurencie, Lionel.** Les Forqueray, SIM 4, 12.
- Liebscher, Arthur.** Die Variationenform als Ausdrucksmittel bei Max Reger, Mk 8, 6.
- L'imparziale.** Giudizi e rivelazioni di Leoncavallo, Mugnone ed Illica, NM 13, 155.
- Louis, Rud.** Rhythmus und Gymnastik, DMDZ 10, 49.
- M. Beethoven-Literatur,** NMZ 30, 5.
- M., W.** Über den Inhalt der Musik (Bespr. von M. Strauß: Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik), SMZ 48, 34.
- Maecklenburg, Albert.** Schopenhauer und seine Stellung zur Musik, Mk 8, 5.
- Mangeot, A. et G. Bender.** La réforme de l'enseignement musical, MM 20, 22.
- Mason, Daniel Gregory.** The orchestral instruments, and what they do, NMR 8, 85.
- Mauelshagen.** Professor Hermann Ritter. Autor des Goldenen Buches der Lebensweisheit, Erneuerer der viola alta und des Streichquartetts, RMZ 9, 47.
- Mayrhofer, Rob.** Eine Frage an das Gehör, Mk 8, 5.
- Mojsisovics, Rod. v.** Erich Wolf Degner †, AMZ 35, 48.
- Moutadon, M.** Pelleas et Mélisande à Munich, SIM 4, 12.
- Müller-Hartmann, Rob.** Georg Schumann's »Ruth«. (Bespr. der Urauff. durch die Singakademie in Hamburg), AMZ 35, 50.
- Mund, Herm.** Die Orgel in der St. Nikolai-kirche zu Jüterbog, ZfI 29, 7.
- Nef, Karl.** Alte Meister des Klaviers. III. Johann Jakob Froberger, † 1667, Mk 8, 6.
- Die Verzierungskunst der Alten (Aus: Hugo Goldschmidt »Die Lehre von der vokalen Ornamentik«), SMZ 48, 32.
- Neustätter.** Rhythmus und Gymnastik, DMDZ 10, 49.
- Niecks, Frederick.** The interpretation of the classics by virtuosi, MMR 38, 456.
- Niemann, W.** Rudolph Niemann (geb. 4. Dez. 1838, gest. 14. Mai 1898), Daheim, Leipzig, 1908 Nr. 11.
- Aus alten Mappen. Unveröffentlichte Künstler-Briefe an Rud. Niemann, KL 31, 23 /24.

- Petrucchi, G.** Venise et l'âme de Wagner, GM 54, 47f.
- Pollack, Walter.** Gedanken über »Tristan und Isolde«, BB 31, 10/12.
- Pougin, A.** Deux lettres inédites de Rameau, M 74, 47.
- Prill.** Das Graduale »Universi« in der Medicæa und in der Editio Vaticana, GBl 33, 11.
- Prout, Ebenezer.** »In the forecourts of instrumentation«. (Dans les Propylées de l'Instrumentation. Par Em. Ergo), MMR 38, 456.
- Prümers, Adolf.** Idealismus SH 48, 47.
- Quittard, H.** L'oratorio et les origines de l'opéra italien, RM 8, 23.
- Riemann, Hugo.** Die Erschließung des Melodienschatzes der Troubadoure und Trouvères, Max Hesse's Deutscher Musiker-Kalender 1909.
- Riesemann, Oscar v.** Sergei Iwanowitsch Tanejew, S 66, 50.
- Rietsch, Heinr.** (Kaiser-)Volksliederbuch für Männerchor (Bespr.), Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 50. Band, Berlin 1908.
- Deutsche Tonkunst Böhmen 1848 bis 1908, Deutsche Arbeit, Prag, 8, 3.
- Rischbieter, W.** Vereinzelte Gedanken eines alten Musikers, MRu 1, 18.
- Ritter, Herm.** Das Urbild von Richard Wagner's »Tannhäuser« (Das lyedt von dem Dannheuser«, gedruckt bei Jobst Gutknecht zu Nürnberg 1515), NMZ 30, 6.
- Rolland, R.** Paul Dupin, SIM 4, 12.
- Roujon, Henry.** G. Verdi (1813—1901), RM 8, 23; SIM 4, 12.
- Rudder, May de.** La musicalité de Byron, GM 54, 50.
- S., J. S.** John Milton, MMR 38, 456.
- Sauer, Emil.** The training of a concert pianist, Et 26, 12f.
- Schanze, Ludw.** Die bayerischen Gymnasialmusiklehrer im alten und im neuen Gehaltsregulativ, MSS 3, 9.
- Schering, Arnold.** Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz (Weihnachtsoratorium), ZIMG 10, 3.
- Schlang, Wilh.** Ein Altmeister des deutschen Männergesangs. (Zum Gedächtnis Karl Friedr. Zelter's), SH 48, 50.
- Schlegel, Artur.** Zur Dirigentenwahl, SH 48, 51/52.
- Schlösser, Rud.** Kleine Beiträge zu den »Meistersingern«, BB 31, 10/12.
- Schmid, A.** Macht der Musik, KM 9, 10.
- Schmid, Otto.** Die Schweizergarde der französischen Könige und ihre Märsche und Signale. Historischer Kommentar zu den »Historischen Schweizer Märschen und Signalen«, SMZ 48, 33.
- Historische Schweizer Märsche und Signale, Mk 8, 6.
- Schmid, Otto.** Die Infanterie-Märsche der vormaligen Churfürstl. Sächsischen Armee 1729, DMMZ 30, 47.
- Edmund Kretschmer (gest. 13. September 1908), BfHK 13, 3.
- Schmidt, Leop.** Subjectivity in music, NMR 8, 85.
- Carl Friedrich Zelter (geb. 11. Dez. 1758 zu Berlin), S 66, 51.
- Vom Nationalen in der Musik, S 66, 48.
- Schmitz, Eugen.** Mendelssohn's Briefwechsel mit Paul Klingemann, MRu 1, 17.
- Schröter, Oscar.** Misé Brun. Lyrisches Drama in vier Akten, Text und Musik von Pierre Maurice (Besprech. der Uraufführung im Kgl. Hoftheater in Stuttgart), AMZ 35, 48.
- Schultz, Detlef.** Alexander Winterberger als geistlicher Tondichter, SH 48, 47.
- Schütz, R.** Zur Vorbildung der Gesanglehrer an Gymnasien, NMZ 30, 6.
- Schüz, A.** Zur Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters, NMZ 30, 6.
- Emil Breslaur's Klavierschule, NMZ 30, 5.
- Schweikert, F.** Alberto Franchetti: Germania. Handlung in zwei Bildern, einem Vor- und Nachspiel von Luiga Illica, NMZ 30, 6.
- Schwers, Paul.** Das »Großrussische Balalaika-Orchester«, AMZ 35, 48.
- Leo Blech's »Versiegelt« und Laparra's »Habanera« (Bespr.), AMZ 35, 50.
- Segnitz, Eugen.** »Mozart« von Carl Storck (Bespr.) AMZ 35, 50.
- Siegel, Rud.** Zum Fall Mottl — Knote — Faßbender, AMZ 35, 51/52.
- Simon, J.** Zur Charakteristik Edvard Grieg's, Sonntagsbeilage Nr. 48 zur Voss. Zeitung 1908 Nr. 561.
- Sivry, A. de.** Analyse des sonates classiques par M. Georges Sporck, MM 20, 22.
- Smend.** Vom katholisch-kirchenmusikalischen Kriegsschauplatz, MSfG 12, 12.
- Sonneck, O. G.** Music and progress, NMR 8, 85.
- Sp., Fr.** Zur Bachbewegung, S 66, 50.
- Spanuth, Aug.** Ein amerikanisches Oratorium in Deutschland (Auff. von »Hiob« von Fr. S. Converse in Hamburg), S 66, 48.
- Quousque tandem! (Über Solistenkonzerte), S 66, 49.
- t- Friedrich Klose's** Ilsebill, Leipziger Volkszeitung, 1908 Nr. 278.
- Teichfischer, P.** Ein Mittel zur Belebung des Interesses an der Orgelmusik, BfHK 13, 3.
- Tidebühl, Ellen von.** Rimsky-Korsakov's last opera. — »Zolotoi Petoushok« (»The golden cock«), MMR 38, 456.

- |   |  |
|---|--|
| <p><b>Tidebühl, Ellen von.</b> With Anton Rubinstein in the classroom (From notes left by Mrs. E. N. Vessel), <i>Et</i> 26, 12.</p> <p><b>Tischer, G.</b> Hedy Iracema Brügelmann, <i>RMZ</i> 9, 48</p> <p><b>Th.</b> Ein Brief Karl Maria von Weber's. (Nebst einigen Anmerkungen über Weber's Schriften), <i>RMZ</i> 9, 49.</p> <p><b>Thomas, W. A.</b> Kammermusik, Velhagen und Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 23, 4.</p> <p>— Mehr Novitäten auf den Solistenprogrammen? <i>RMZ</i> 9, 48.</p> <p>— Musikalische Aphorismen, <i>RMZ</i> 9, 49.</p> <p><b>Torchet, Julien.</b> Spectacles fictifs et musiques réelles, <i>GM</i> 54, 48.</p> | <p><b>Urbach, Otto.</b> Ausgaben klassischer Klavierwerke, <i>NMZ</i> 30, 5.</p> <p><b>Vanosa, M.</b> Musik und Musikpflege, Die Wage, Wien, 11, 48.</p> <p><b>Vauthier, Gabriel.</b> L'École de Choron (1817—1834), <i>RM</i> 8, 23.</p> <p><b>Venezian, Giulio.</b> Antonio Smareglia, <i>GdM</i> 2, 5.</p> <p><b>Waedenschwiler.</b> A new hymnbook. (Hymns for the Ecclesiastical Year-by Alph. Dress), <i>ChM</i> 4, 1.</p> <p><b>Wagner, Friedr.</b> Abriss der Geschichte des schwäbischen Sängerbundes, <i>SMZ</i> 48, 31.</p> <p><b>Wellmer, Aug.</b> Karl Friedrich Zelter. (Zu seinem 150. Geburtstage), <i>MSS</i> 3, 9.</p> |
|---|--|

### Buchhändler-Kataloge.

- |  |   |
|--|---|
| <p><b>Breitkopf &amp; Härtel.</b> Mitteilungen Nr. 92. November. — Führer durch die Volksausgabe 1909.</p> <p><b>H. Kerler, Ulm a.-Donau.</b> Antiquariatskatalog Nr. 375. Geistliche und profane Musik. Theater. Hierin die musikal. Bibliotheken von Dr. H. A. Köstlin &amp; Adolf Zumsteeg.</p> <p><b>L. Liepmannsohn, Berlin S. W. 11.</b> Bernburgerstr. 14. Katalog 170 ent-</p> | <p>haltend ältere Werke zur Musikkultur, Liturgie und Tanzliteratur vom 15. b. z. Anfang d. 19. Jhdts. 1204 Nrn. Katalog 171 enthaltend musikalische Zeitschriften u. Bibliothekswerke nebst einer interessanten Richard Wagner-Sammlung. 1092 Nrn.</p> <p><b>W. Reeves Catalogue of music and musical literature.</b> Part. 15. 1908. London. W. C. St. Giles. 4, High Street.</p> |
|--|---|

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Berlin.

Das neue Vereinsjahr wurde mit der Sitzung vom 7. November eröffnet, welche der Vorsitzende Prof. Dr. Wolf mit einem Bericht über die Tätigkeit der Ortsgruppe in den beiden vergangenen Semestern einleitete. Den Vortrag hielt Dr. Hermann Springer über Venezianische Liedmusik des 18. Jahrhunderts, mit Vorführung ungedruckter Canzonette da battello. Nach einem Überblick über die volkstümlichen Strömungen in der Musikgeschichte Venedigs vom Mittelalter an und einer allgemeinen Charakterisierung des Musiklebens im venezianischen Settecento behandelte der Vortragende die Kanzonettenmusik um die Mitte des Jahrhunderts nach handschriftlichem Material aus dem Museo Civico in Venedig, das bis jetzt musikhistorisch noch nicht verwertet worden ist. Insbesondere kommt eine Raccolta di Canzonette da battello in Betracht, die 163 Lieder mit Continuo und mit vollständig verzeichneten venezianischen Dialekttexten aus den Jahren 1740—1746 enthält. Die Handschrift, die keinen einzigen Autornamen nennt, überliefert einen sehr mannigfaltigen Bestand von Haus- und Gesellschaftsmusik, wie sie von dem Geschmacke des Tages getragen wurde. Die zweiteilige Liedform, in der sich die Kanzonetten bewegen, wird bald auf eine künstlichere, mehr arienmäßige Manier ausgefüllt, bald mit einer schlichten, volksmäßigen Weise versehen. Die konventionell verzierten galanten Stücke scheiden sich ziemlich scharf von den oft weit frischeren Typen, in denen sich das volkstümliche venezianische Lied im engeren Sinne ausprägt. Unter den mannigfaltigen stilistischen Varietäten, die sich vom schnörkelhaften Ziergesang bis zum flüchtigen Trällerliedchen erstrecken, sind die Tanzformen reichlich vertreten; besonders interessant

sind die Stücke in dem barcarolenmäßigen Sechsstakt und ihre Zusammenhänge mit Gigue, Siciliano und der spezifisch venezianischen Forlana. Die einzelnen Typen wurden durch Beispiele veranschaulicht, die von dem ansehnlichen künstlerischen Niveau der Gattung einen Begriff geben konnten. Im einzelnen wurde auf typische Wendungen in Melodiebildung und Modulation hingewiesen, wie sie der musikalischen Umgangssprache des 18. Jahrhunderts überhaupt eigen sind; ferner wurden die Analogien mit dem deutschen Gesellschaftsliede der Zeit und das Vorhandensein von Übereinstimmungen erwähnt, welche zeigen, wie melodisches Material gleichsam Allgemeingut geworden war. Weiter wurde die Quellenfrage und im speziellen der Einfluß der Oper berührt, wobei zu betonen war, daß man hier wie sonst in der Musik des 18. Jahrhunderts mehr nur Parallelen feststellen als Abhängigkeit von direkten Vorbildern nachweisen könne. Schließlich wurde noch ein Blick auf das eigentliche Volkslied Venedigs, die primitive Villota geworfen, an deren traditionelle Weise der in einzelnen Canzonetten auftretende tanzmäßige Anhang im Sechsstakt erinnert. Der Vortragende beabsichtigt eine Untersuchung und Ausgabe der Canzonette da battello im Druck erscheinen zu lassen.

An der sich anschließenden Diskussion beteiligten sich die Herren Geh. Reg.-Rat Prof. Friedländer, Kamiński, Prof. Joh. Wolf und Dr. Wolffheim. Die Proben brachte Fräulein Gertraut Langbein, vom Vortragenden begleitet, mit geschmackvollem Eingehen auf den Ausdruckscharakter zu Gehör. In der Bearbeitung des Accompagnements hat Herr Dr. Edward Buhle seine Kunstgewandtheit und Stilkenntnis betätigt.

Hermann Springer.

### Leipzig.

In der hiesigen Ortsgruppe hielt Dienstag, 24. November, der Vorsitzende Herr Professor Dr. A. Prüfer einen Vortrag über Johann Staden (1581—1634) und zwar im Anschlusse an die vor kurzer Zeit durch Dr. Eugen Schmitz besorgte Ausgabe der Werke dieses Meisters im VII. und VIII. Band der »Denkmäler deutscher Tonkunst«. Der Vortragende schilderte Staden als ein für die Entwicklung der deutschen Vokal- und Instrumentalkunst sehr verdienten Komponisten, den wir in enge geistige Beziehung zu dem gleichzeitig lebenden Joh. Hermann Schein rücken können. Nürnberg war Stadens Wirkungsstätte, wo er als Organist eine ausgedehnte Tätigkeit sowohl als Kirchenkomponist wie als Setzer weltlicher Gesangs- und Instrumentalwerke entfaltete. Die Einflüsse des in jener Zeit in Italien aufgekommenen neuen monodischen Stils machen sich bei ihm noch wenig bemerkbar. Den Generalbaß wendet er nur bei konzertierender Musik an, die in ihm einen ihrer frühesten Vertreter in Deutschland gefunden hat. (*Harmoniae sacrae*).

Seine weltlichen Gesänge gehören noch der Periode des mehrstimmigen deutschen Kunstliedes an und zeigen Anklänge aus Hans Leo Haslers Weisen.

Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik schuf Staden Tänze, Canzonen und Symphonien.

Prof. Prüfer begleitete seine dankenswerten Ausführungen mit Demonstrationen am Klavier.

Anschließend nahm noch Dr. Heuß das Wort. Hinweisend auf die vor kurzer Zeit erfolgte Aufführung des Händel'schen »Samson« durch den hiesigen Bachverein unterzog er die dort benützte Chrysander'sche Bearbeitung einer scharfen Kritik. Da hierüber der Artikel in dieser Nummer handelt, kann von einem Referat abgesehen werden.

W. Müller.

### Paris.

La section de Paris s'est réunie le 19 novembre, salle Gaveau, rue de la Boétie, sous la présidence de M. le prof. L. Dauriac, président honoraire.

La Section adresse ses souhaits de bienvenue au nouveau comité directeur de l'I. M. G.

M. Prod'homme rend compte des fêtes de Bach, à Leipzig, auxquelles il a assisté au mois de mai dernier.

M. le prof. Dauriac donne connaissance d'un questionnaire de psychologie musicale dressé par l'écrivain anglais Vernon Lee. Le texte de cette enquête sera publié dans le Bulletin français de la S. I. M.

Le secrétaire J.-G. Prod'homme.

L'assemblée générale de la section de Paris a eu lieu, salle Gaveau, le 28 novembre, sous la présidence de M. E. Poirée.

Après une allocution de M. Poirée, qui a déclaré vouloir abandonner la présidence à laquelle il fut élu il y a deux ans, le secrétaire rappelle les travaux de l'année écoulée. Le nombre actuel des membres de la section de Paris est de 125, en augmentation de 25 sur l'année précédente. Il n'était que de 20, en 1904, lorsque la section des Paris fut fondée.

M. Ecorcheville, trésorier, fait le compte-rendu financier.

Il est ensuite procédé aux élections: M. Malherbe est élu président, par 25 voix sur 26 votants; M. Ecorcheville, vice-président, par 26; M. Prod'homme, secrétaire, par 26; M. Laloy, trésorier, par 25; M. de la Laurencie, archiviste, par 25; MM. Aubry et Boschot, membres du comité par 16 et 25 voix.

Après une allocution de M. Malherbe, élu président, la séance a été levée.

Le secrétaire J.-G. Prod'homme.

### Neue Mitglieder.

Aneunn Bevan, Esq., Fairmount, Blaenavon, Mon.

Miss A. B. Griffith, Rathmines Castle, Dublin.

Professor Franz Moissl, Reichenberg i. B., Deutsche Lehrerbildungsanstalt.

Conte San Martino, Rom, Palazzo Colonna.

R. P. Hart, Esq., 23 Surrey Street, London W.C.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Louis Laloy, Paris, jetzt: 26 rue Gay-Lussac.

Henri Prunières, Paris, jetzt: 14 rue de Bourgogne.

Miss C. Stainer, jetzt: 10 South Parks Road, Oxford.

Paul de Stoecklin, Paris, jetzt: 10 rue de l'Arrivée.

### Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Bruno Hirzel (München), Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinand's I. aus dem Jahre 1527.

L. de la Laurencie (Paris), Notes sur la jeunesse d'André Campra.

D. F. Scheurleer (Den Haag), Jean Marie Leclair L'aîné in Holland.

Bernhard Engelke (Magdeburg), Johann Friedrich Fasch.

Curt Sachs (Berlin), Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels.

Charles Maclean (London), Sir George Smart, Musician-Diarist.

Lucian Kamiński (Charlottenburg), Mannheim und Italien.

Max Seiffert (Berlin), Curt Sachs: Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800.

Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.), Joh. Wolf's Ausgabe der Weltlichen Werke H. Isaac's.

---

Ausgegeben Anfang Januar 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.



# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 5.

Zehnter Jahrgang.

1909.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *§* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### Die Melodien der Troubadours.

Eine Besprechung der Beck'schen Publikation<sup>1)</sup>.

Nachdem die Veröffentlichungen Runge's, Riemann's und Saran-Bernoulli's über den Minnesang der Erkenntnis der Monodien des Mittelalters die Wege geebnet hatten, war es nur noch eine Frage der Zeit, daß auch die Lieder der Troubadours und Trouvères, welche von den Romanisten bisher fast nur vom Texte aus behandelt worden waren, durch die Musikwissenschaft ihre Klärung erfuhren. Riemann hat das Verdienst, den engen rhythmischen Zusammenhang von Wort und Weise, den streng symmetrischen Aufbau der Rhythmen, das Prinzip der Vierhebigkeit, welches er ebenfalls in den Ambrosianischen Hymnen und der lateinischen Vulgärpoesie aufwies, auch für die Lieder der Troubadours und Trouvères betont, die Behandlung weiblicher Reime erkannt und an Hand einiger Melodien gezeigt zu haben, wie diese sich bei Anwendung der aufgestellten Prinzipien als lebensvolle, fein konzipierte, charakteristische Weisen entpuppen. Irrtümlich erwies sich seine Meinung, daß mensural notierte Melodien dem Troubadour- und Trouvèregesange fremd und derartig überlieferte Beispiele auf Verwendung in mehrstimmigen Sätzen zurückzuführen wären. Weiteres Licht über Rhythmus und Notation dieser Monodien verbreiteten Pierre Aubry und Beck, die beide gleichzeitig mit interimistischen Studien<sup>2)</sup> über die Interpretation der Troubadourmelodien hervortraten und Anschauungen entwickelten, welche sich aufs trefflichste unserem Bilde von der Musik des Mittelalters einfügen. Beck hat als erster in dem jüngst erschienenen Buche »Die Melodien der Troubadours« seine Lehre tiefer begründet.

Gestützt auf eingehende Kenntnis des gesamten Schatzes der erhaltenen Troubadourmelodien und unter Heranziehung eines reichen Quellenmaterials für die Lieder der Trouvères ist er an die Lösung der Frage nach dem Rhythmus dieser Gesänge herangetreten. Die erhaltenen Dokumente der praktischen Kunst der Troubadours, 19 Handschriften aus Bamberg, Florenz, London, Mailand, Montpellier, Paris, Rom Wien, Wolfenbüttel mit gegen 2600 Liedern werden vor uns aufgerollt. Wenn auch

---

1) J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours. Nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben. Straßburg, Karl J. Trübner, 1908. VIII u. 202 S. 40. *M.* 30,—.

2) Pierre Aubry, La Rythmique Musicale des Troubadours et des Trouvères. Paris, Honoré Champion, 1907. — J. B. Beck, Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien besonders der Troubadours und Trouvères. Caecilia (Straßburg, Le Roux & Co.) XXIV Nr. 7.

bei den meisten durch Vorzeichnung von Liniensystemen die Eintragung von Melodien vorgesehen ist, so ist diese doch nur bei 259 vollzogen worden. Immerhin müssen die Schreiber aber Kenntnis von dem Vorhandensein jener fehlenden Weisen gehabt haben, beziehungsweise jene Lieder ohne Melodien undenkbar gewesen sein, sonst hätten sie in jener Zeit, wo die Kostbarkeit des Schreibstoffs zur Sparsamkeit in der Raumverwendung zwang, nicht die leeren Liniensysteme eingezeichnet. Tabellarische Übersichten lehren uns das Vorkommen von etwa einem Fünftel der Weisen in zwei und drei Quellen, einzelne sind sogar in 4 und 8 Handschriften nachweisbar. Der Vergleich der Niederschriften, welchen Beck mit großem Fleiße durchgeführt hat, erweisen, von zweifellos mensuralen Fassungen abgesehen, den Mangel eines einheitlichen Notationsprinzips. Innerhalb derselben Quelle decken sich oft nicht einmal die Schriftbilder entsprechender Melodiezeilen. An eine mensurale Bedeutung dieser Schriftzeichen ist daher nicht zu denken. Als Niederschrift ist neben den Metzger Neumen, die sich in einem Denkmal gebraucht finden, vornehmlich die römische Choralnotation verwendet. Beck's Darlegung derselben läßt an Klarheit zu wünschen übrig, was im Hinblick auf die dem Stoff doch fremder gegenüberstehenden Romanisten zu bedauern ist. Fünfzehn Melodien haben sich in späteren, mensuralen Niederschriften erhalten. Sie bieten zusammen mit den zahlreicher erhaltenen gemessenen Trouvère-Melodien Beck den Schlüssel für die Lösung der Frage nach der Rhythmik der Troubadours und Trouvères dar. Von ihnen aus schlägt er die Brücke zum Verständnis auch der in Choralnoten aufgezeichneten Troubadour- und Trouvère-Weisen. Das Quellenmaterial der letzteren legt er vorderhand nur so weit vor, als es ihm bequem erreichbar war. Unter den aufgeführten Denkmälern vermisste ich die Handschrift des Benediktinerstifts St. Paul im Lavantthal, aus der Oswald Koller in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrg. XXII, vier Melodien herausgegeben hat.

Beck's Darstellung der Mensuralnotation ist nicht immer ganz zutreffend. Falsch ist z. B. die Heranziehung des Jo. de Grocheo als Zeuge dafür, »daß man den Notenzeichen *Longa*, *Brevis* und *Semibrevis* verschiedene Bedeutungen beilegte«. Sein Satz »*Istis autem figuris diversimode significationem tribuerunt*« bezieht sich ja gar nicht auf die einfachen Notenformen, sondern auf die Ligaturen.

Gemessene Troubadour- und Trouvère-Melodien begegnen bald als selbständige Weisen, bald als »*Motets*« mehrstimmiger Sätze. Die Frage, ob der in letzteren wal tende Rhythmus auch bindend sei für den monodischen Vortrag, führt den Verfasser zur Besprechung der Entstehung einer mehrstimmigen Komposition an Hand der »*theoria*« des Jo. de Grocheo. Hierbei laufen ihm wieder Ungenauigkeiten der Textauslegung unter. Bald »erhält der Tenor eine dem rhythmischen Verlauf der Singstimme (*motetus*) entsprechende Gliederung«, bald »sollte dem Tenor entsprechend auch die Singstimme geordnet werden«. Beides ist in dieser Fassung nicht aus Jo. de Grocheo herauszulesen, und ebensowenig sind die Worte »*amplius determinare*« dahin zu deuten, daß »die bei einstimmigem Vortrag einer Melodie gestatteten Lizenzen in der Mehrstimmigkeit wegfallen oder wenigstens geordnet werden müßten«. Die Frage selbst findet keine strikte Beantwortung; Beck scheint mir jedoch der Meinung, daß nur Lizenzen des Vortrags der als *motetus* gewählten weltlichen Melodie beseitigt wurden und im übrigen ihr rhythmischer Charakter unberührt blieb.

Für den rhythmischen Vortrag der Monodien sprechen einmal die gegen 400 gemessen überlieferten Troubadour- und Trouvère-Weisen, aus denen die alten Metren (*modi*) klar hervorleuchten; für denselben spricht überhaupt die ganze Modustheorie, die uns zuerst auf französischem Boden in jener Zeit des Troubadour- und Trouvère-Gesanges, allerdings zuerst im Zusammenhang mit lateinischen Texten begegnet. Aber gerade die Tatsache, daß mehrstimmige Motetten, die doch nach allgemeinem Urteil mensuriert vorgetragen wurden, in choraler Niederschrift und mensuraler Umschrift vorliegen, läßt doch zusammengehalten mit dem Umstande, daß auch Troubadour- und Trouvère-Weisen in modaler, gemessener Umschrift existieren, darauf schließen, daß entsprechend die choralen Vorlagen rhythmisch vorgetragen wurden daß ihnen »derselbe rhythmische Charakter latent inne wohnt«.

Diese Wort und Ton beherrschende Rhythmik konnte von den Romanisten nicht richtig erkannt werden, da sie sich des Hilfsmittels der Musik entschlugen. Die gemessenen überlieferten Melodien weisen der romanischen Metrik ganz neue Wege. Hierauf mit allem Nachdruck hingewiesen zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst Beck's. Er zeigt an Aussprüchen der Theoretiker Beda, Amalarius, Verfasser der *Scholia enchiriadis*, Berno, Guido und anderer, wie die Vorstellung der antiken Metren im rhythmischen Begriff des Mittelalters wach blieb, wie dagegen die rhythmischen Traktate des 12.—14. Jahrhunderts, angefüllt mit Erörterungen der Reim- und Strophenarten, »über die musikalisch-rhythmische Lesung der mittelalterlichen Verse so gut wie nichts Neues« lehren, und wie eigentlich nur die »theoria« des Jo. de Grocheo die Kunst der Trouvères mit Erörterung des Melodischen und Formalen berührt.

Eine um so beredtere Sprache führen aber die gemessenen Troubadour- und Trouvère-Melodien, sie beweisen die Herrschaft der *modi*. Beck's Definition: »Unter Modus verstand man nachweisbar seit der *Discantus Positio vulgaris* (12. Jahrhundert) das Verhältnis der einzelnen Dauereinheiten innerhalb einer Takteinheit, was sich mit unserem modernen Begriff Takt oder Taktart deckt« ist wohl kaum dem Eingeweihten verständlich, viel weniger dem in diesen Dingen unerfahrenen Romanisten. Auch die Lehre von der Ausprägung der *modi* in den Ligaturen hätte, wenn schon kurz, so doch klarer zum Ausdruck gebracht werden müssen. Genug, die Mensuraltheorie unterschied nachweisbar seit dem 12. Jahrhundert in Anlehnung an die Metren der Alten ursprünglich regelmäßig wiederkehrende, *modi* genannte rhythmische Füße:

- I. Trochäus (— ∪), longa, brevis.
- II. Jambus (∪ —) brevis, longa.
- III. Daktylus (— ∪ ∪) longa, brevis, brevis.
- IV. Anapästus (∪ ∪ —) brevis, brevis, longa.
- V. Spondäus (— —) longa, longa.
- VI. Pyrrhichius (∪ ∪) breves und semibreves.

Beck weist das Vorhandensein der ersten drei *modi* in den mensuriert überlieferten Melodien der Troubadours und Trouvères nach und entwickelt daraus allgemein die Rhythmik dieser Gesänge. Ungerechtfertigt zieht er Jo. de Grocheo als Gewährsmann für die modale Auffassung heran. Bespricht doch dieser Theoretiker die *musica vulgaris*, welche die in Frage stehenden Lieder umfaßt und zur *musica non ita praecise mensurata* gehört, bevor er in die Betrachtung der Mensuraltheorie eintritt, und verweist auch später von der Mensuraltheorie aus keineswegs auf die *musica vulgaris* zurück<sup>1)</sup>. Mit größerem Rechte könnte man ihn vielmehr gegen Beck's Modaltheorie ins Treffen führen, indem er ja ausdrücklich für »*Ausi cum lunicorne*« und »*Quant li roussignol*« betont, daß ihre Weisen *ex omnibus longis et perfectis* bestehen, was unter Anwendung der üblichen Terminologie auf den Vortrag in dreizeitigen longae schließen läßt. Entweder also ziehen wir den Kreis der für die Trouvère-Lieder gebräuchlichen *modi* durch Einbeziehung des 5. modus etwas weiter, oder wir schließen nach diesem Zeugnis auf choralen Vortrag, der sich ja damals in lauter gleich langen Noten bewegte.

Mit dem Nachweis des Wirkens der ersten drei *modi* in den Gesängen der Troubadours und Trouvères werden die bisher über die Rhythmik herrschenden Meinungen wesentlich verändert. Riemann's Anschauung, die in jedem zweiten *modus* einen auftaktigen ersten erblickt, ist damit hinfällig geworden. Ja Beck erkennt im zweiten *modus* gerade den echten romanischen Rhythmus, weil er in der Betonung der Worte das Gleichgewicht herstellt, indem der starke Iktus auf guter Taktzeit nur eine Zeiteinheit, die Senkung auf schlechter aber deren zwei erhält. Mit Aufstellung dakty-

1) Der Satz *Plurimi enim modernorum adhuc eis utuntur et ad illos omnes suos cantus reduciunt* läßt sich jedenfalls nicht ohne weiteres auf die mittelalterliche Monodie beziehen.

lischer Rhythmen weist Beck der romanischen Metrik, die seit Diez allein an trochäischen und iambischen Rhythmen festhielt, ganz neue Wege.

Für jeden *modus* werden eine Fülle von Melodieanfängen als Belege beigebracht. Die Übertragungen sind, soweit ich es an Hand meiner Kopien nachzuprüfen vermag, bis auf wenige, wie Nr. 35, 42, 70, 115, einwandfrei. In einigen Melodien stiegen mir angesichts meiner Abschriften Zweifel an der Richtigkeit auf, wie z. B. in der Melodie von *Fort chose* auf Seite 43, in Nr. 33, 73 und  $\beta$  von Seite 132, doch ist ja ein Irrtum meinerseits auch nicht ausgeschlossen. Wenig befriedigt mich Beck's Anschauung von der *Plica*. Mehr als zweitönige Verzierungen (Haupt- und Nebennote) vermag ich, gestützt auf die Theoretikerzeugnisse, nicht als *Plica* anzuerkennen. Unverständlich bleibt mir in 115 das Zeichen  $\sim$ , wo doch die *Plica* ihre Übertragung gefunden hat.

Reich ist die Belehrung, die wir für die Rhythmik aus den gemessenen Beispielen ziehen und zu allgemeiner Anwendung bringen können. Die bisher verborgene Rhythmik der choral notierten Melodien wird uns offenbar. Riemann's Gesetz von der Dehnung der Kurzverse wird durch die Praxis wesentlich eingeschränkt. Die Silbenordnung ist eine geregelte (*compas*). Betonte Endreimsilben und Cäsuren müssen auf gute Taktzeit fallen. Abgesehen vom Zehnsilber, der auch im dreizeitigen, daktylischen Maße stehen kann, erhält, indem man von der letzten betonten Silbe rückwärts geht, jede zweite den Iktus. Trifft dieser auf eine *longa*, so herrscht der erste *modus* mit und ohne Auftakt, je nachdem sich vor dem ersten Iktus noch eine Silbe findet. Trifft der Hochtou auf eine *brevis*, so liegt der zweite *modus* vor. Während der Text, am einmal erfaßten Rhythmus festhaltend, Glied für Glied fortschreitet, können in der Musik die einzelnen Längen und Kürzen in der verschiedensten Weise zerlegt werden, wenn nur die Summe der Teilwerte den der Silbe entsprechenden rhythmischen Wert ergab. Die Zerlegung des Zehnsilbers durch eine Cäsur nach der vierten Silbe ist nicht Regel, auch findet kein musikalischer Ausgleich der Verhältnisse statt, wie ihn Riemann vermutet hat. So ist uns die Praxis auf Schritt und Tritt eine treffliche Lehrmeisterin. Prüfen wir einmal den Wert der gewonnenen Lehrsätze an einem Beispiel:



Ce fut en may au douz tems gai. que la sai-sons est be-le. main me lenai.

io-er ma-lai les u - ne fon - te - ne - le. en un uer-gier clos des glen-ter.

o - i u - ne pu-ce-le. la ui dan-cier un che-ua-lie et u - ne da-moi-se-le.

Die letzte betonte Silbe des ersten Verses ist gai. Die Verteilung der Ikten ergibt den auftaktigen ersten Modus:

$\cup$   $\frac{1}{2}$   $\cup$   $\frac{1}{2}$   $\cup$   $\frac{1}{2}$   $\cup$   $\frac{1}{2}$   
 Ce fut en mai au douz tems gai  
 $\cup$   $\frac{1}{2}$   $\cup$   $\frac{1}{2}$   $\cup$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   
 que la saison est bele.

Somit gewinnt die Melodie mit Einordnung der Rhythmen folgende Gestalt:

■ = ♩.

Ce fut en may au douz tems gai que la sai-sons est be - le  
 main me le - vai io - er m'a - lai les un - ne

fon - te - ne - le. En un ver-gier clos des glen-ter o - i u -  
 la vi dan-cier un che - va-lier et

ne pu - ce - le; u - ne da - moi - se - le.

Wir sehen an dieser Weise, wie reizvolle Melodien der Trouvère-Gesang und in ähnlicher Weise die Troubadour-Musik birgt.

Beck's Verdienst ist es, eine wohlbegründete Anleitung zur rhythmischen Lesung der choral notierten Melodien gegeben zu haben. Allerdings fehlt es nicht an Fällen, bei denen mehrfache Deutungen möglich sind oder sich Schwierigkeiten der rhythmischen Ausdeutung ergeben. Das gesamte Material der Troubadour-Weisen, welches von Beck fertig redigiert vorliegt, soll einen zweiten Band füllen. Aber auch der Aufgabe, den überquellenden Reichtum der Trouvère-Melodien unter dem Titel »*Monumenta Cantilenarum Lyricorum Franciae Medii Aevi*« in kritischer Ausgabe unter Berücksichtigung aller bedeutenden Varianten vorzulegen, will der Verfasser seine Kräfte widmen, vorausgesetzt, daß die wissenschaftliche Welt durch Subskription genügendes Interesse beweist. Kein Musikwissenschaftler, kein Literaturhistoriker sollte versäumen, an der Aufrichtung des großen Werkes mitzuhelfen, durch welches nicht nur unsere wissenschaftliche Erkenntnis erweitert, sondern auch so manche Perle des einstimmigen Gesanges erschlossen wird, die von dem Gang der Jahrhunderte unberührt geblieben ist und nichts von ihrem Schmelze eingebüßt hat. Die Wiedergabe in der originalen Aufzeichnung erscheint mir eine unumgängliche Forderung. Die Angabe des *modus* dürfte in vielen Fällen für die Lösung genügen. Schwierigere Rhythmen müßten eingehender interpretiert werden. Hoffen wir, daß Beck's fleißige und eindringliche Forschung durch das Zustandekommen der »*Monumenta*« gekrönt werde.

Berlin.

Johannes Wolf.

## Poetry and Music.

Sir Charles Stanford made the following remarks (after-dinner speech) at the Authors' Club, London, on 18th January, 1909.

I esteem the honour of speaking here all the higher, because the invitation to do so comes from a profession which has done so much to inspire the masters of my craft. That inspiration has arisen not only from the actual words of poetry itself, but from suggestiveness, both in poetry and prose, which has started ideas and given rise to emotions resulting in some of the greatest work of absolute music. As far back as history goes, these two arts have been the most intimately connected of all. Each has gained from the other, and in a sense neither can exist without the other, for poetry without music in it is as worthless as music without poetry in it. The



ground basis of both is rhythm. That is the heart-beat, the pulse which enables the ideas to grow and the invention to make a living appeal. The most beautiful body cannot compel admiration without the pulse of life in it. That is the first principle. The pulse is of no artistic value unless it beats in a beautiful body. That is the second principle. And this rhythmical force can be as strong in prose as in poetry, as witness the English of the Bible or of Bacon, of Junius or of Ruskin, or that curious fascinating compound of apparent prose and real poetry, Walt Whitman. Both arts suffer from contortions and subversions of these two principles. Poets and musicians who try to express ideas, even beautiful in themselves, without a sense of rhythm, are ineffective in their appeal. Those who use their rhythmical power to perpetuate hideous and repulsive ideas are actively mischievous, precisely because the rhythm rivets the attention and forces the ideas on the listener, often blinding him to their inherent ugliness or poverty.

Then there remains the third principle, which is also common to both arts, and as vital to both as it is to painting, sculpture, and architecture—symmetry of form. It is becoming the fashion (amongst the ignorant and the hysterical) to sneer at form. Only the other day I read in a musical article, written by a man who is himself a composer, a dogmatic statement that any musician could learn all form from a text-book in two days. What a happy relief this gave to many a younger writer who wanted to make his mark without the trouble of working to make it! What an intolerably mischievous piece of advice to any unformed and impressionable mind! We all know how difficult it is to handle form in painting, sculpture, and literature. It is far more so in an art so intangible as music, and a lifetime of sweat and tears is often not enough to master it. No one can enlarge the basis of it or vary its types without a sure grasp of its principles. Am I not right in saying that Wren's greatest claim to fame is beauty of proportion? That Shakespeare's mighty stagecraft is due to his grasp of what the dramatists call "the unities"—in other words, form? That the essence of the beauty of the Parthenon marbles, as a whole, lies in their co-relation to each other and to the general design? That the great pictures of the Italian, Spanish, and Dutch schools are founded on it? That the only real live pictures of so-called modern-impressionism are from the brushes of men who, having mastered form, know how to vary it? And in all these, design takes precedence of detail, and not, as is so frequent nowadays, detail of design. What is amorphous cannot do more than surprise or shock, and when it cannot do that (and often after having done that) it will weary. The best-written novel without a story, the most brilliant comedy without a plot, will not live more than a passing day. Perhaps we live in times which prefer surprises and shocks; but it is, I submit, unwise to speculate on the continuance of a taste which is inherently morbid. If both our arts make it their duty to fight for these three principles—strength in rhythm, beauty in invention, and symmetry in design—in other words, for a sound heart, a creative brain, and a beautiful body—they need not fear for their future.

The debt which music owes to poetry is immense. In this country I need only specify such striking examples in the past as will be found in Bullen's reprints of Elizabethan poetry from the songs and madrigals of the period, and later in the connection between Milton and Henry Lawes, and

between Dryden and Henry Purcell. In Germany, the innumerable songs of Schubert, drawn from every conceivable author down to his own day; the connection between Goethe, Schiller, and Beethoven, Goethe and Mendelssohn and the amazing interpretation of Heine by Robert Schumann, are part of the art history of that nation. Then we have instances of men who combined both arts in themselves—Weber, trenchant and enthusiastic critic; Wagner, poet, philosopher, prose essayist, dramatist, and composer; Berlioz, one of the most brilliant writers of French prose of his brilliant day; Schumann, almost as poetic in his tender-hearted criticism as in his music. But poetry's debt to music is not less. For the fact that great composers have immortalised poems in song has made them known to many thousands who without the music would never have learned to love the poetry, and who perhaps had no true ear for it until the music taught it to them. Wilhelm Müller, the father of our own Max Müller, is chiefly known here by Schubert's settings. Heine would have been a sealed book to many Englishmen, if Schumann had not opened his pages. I had a curious personal experience of this. Many years ago I set Browning's Cavalier songs to music. Not long since a man who knew them in old days suggested their performance to a choral society in a centre of light and leading over the Border. This caused the committee to read the poems in a volume apparently unfamiliar to them, Browning's *Selected Poems*. The result was an indignant refusal to sing such words, and an expression of belief that no book containing such blasphemous language would be allowed to lie on any respectable drawing-room table. But they began to read their Browning, and they'll get better presently.

I alluded to the influence and help for which music is indebted to the poetry that inspired it. I might also speak of writers who have found their inspirations in music. But they have, especially in recent times, trodden on dangerous ground, especially when they become technical. In Shakespeare and in Milton there are no solecisms. How Shakespeare learnt the mystery of the craft no one knows. Milton had it from his father, an accomplished musician, and the composer of one of the first madrigals in the "*Triumphs of Oriana*". In our day the most notable example is Browning, and yet, oddly enough, Browning, who had a good ear for music and some smattering of knowledge of it, has allowed himself far less musical sound in his poetry than either Tennyson, or Swinburne, or Rossetti, none of whom appear to have had any pretensions to technical musical knowledge. And, what is still more surprising, he rushed in where the other angels feared to tread, and discussed musical problems and introduced technical expressions with, I must say, very varying results. In "*Abt Vogler*", for example, he speaks of that master, as he improvises, "sliding by semitones till he sinks to a minor", a method of modulation which would be the very reverse of masterly; and "I blunt it into a ninth" when it should be "I sharpen it into a ninth", finally atoning for it all by that immortal expression, "the C major of this life".

And Browning once wrote a poem for music, the words for a tune of Avison, in "*Parleyings with certain People*", which made one doubt if he had a true sense of good declamation, for anyone who tries to sing his words to the tune will find line after line of false accents and halting rhythm. When I first read it, I could not make the words and music fit. Mr. Birrell

in his edition has gone one better, for in a note to "Master Hugues, of Saxe-Gotha", he defines a fugue as a "short melody". I suppose his mind was temporarily distracted by efforts to promote harmony in Ireland.

If I might venture on advice, I should say, get any musical allusions "vetted" by a musician. Some of the greatest have slipped for lack of such advice. George Eliot spoke of a sound as of "a long drawn organ stop". An organ stop is a piece of wood with a knob on the end of it, which when drawn out an inch or two allows the wind-pressure to enter a reservoir below a row of pipes. A "long drawn organ stop" can only mean a piece of wood which will draw out several feet, and the only sound it could emit would be a squeak if the mechanism within were rusty or dilapidated. And Black in one of his novels describes how a young lady going to the piano dashed off Mozart's Sonata in A sharp—a key, which, if it existed at all in practical politics (which it does not), would have a signature of four sharps and three double sharps. A little knowledge in music is a dangerous thing. May I, before I conclude, bring to your notice one difficulty which is, I fear, growing up between contemporary poetry and music? It is, I am sure, removable by the good sense, influence, and broad-mindedness of authors, even though they may not have complete control in the matter. I allude to the obstacles which are occasionally put in the way both of setting copyright poetry and of printing a poem in programmes, when it is sung. Some of our most gifted young composers have suffered seriously in recent times from these restrictions. Certain publishers of the poems have stipulated not only for a fee for setting the words (which is quite comprehensible), but also for a fee or royalty on the book of words for every concert at which the song is sung. Now no singer, however admirable his enunciation may be, can rely on the words making their mark unless the audience can read them, and they will not risk singing them except under these conditions. No programmes, as publications, could stand the strain of a royalty: they rarely pay for their printing, and if many such poems were in it, as might easily be the case, the loss would be great,

Now I place great store on young composers setting poems of their own day; and experience of this sort chokes them off, and they have to turn to older work, which has been probably set before and suggests totally different treatment, or to the hopeless twaddle which is offered to them for a nominal sum, and which results in that terrible modern product of England, the royalty ballad. Only a short time ago one of our most rising composers, who had written a song-cycle containing some fine contemporary poems, that came under this ban, had to leave them out and alter his scheme. A very fine setting of a Stevenson poem which came under my notice had to be relegated to obscurity for the same reason. This is surely a short-sighted policy. Some control or veto there might reasonably be, to ensure that the music was adequate. But the embargo may damage the sale of the poet's work in this way, that many who do not know the poems might get to know them and might purchase them on the strength of an acquaintance made in the concert-room. May I say also that the arrangement seems not quite equitable? For a composer, even if he immortalises a poem—and there are many instances of this from the Erl König down—has no claim to any share in the proceeds of the poem. The author and publisher therefore have a double interest, in the sale of the music as well as of the poetry, while the

composer has only the single interest of his music, and this seems to me not quite fair. In Germany a composer may set and publish his setting of any poem, copyright or non-copyright, without any restriction whatever. Here the best contemporary work must not be touched in many cases unless the composer can pay for it, and now there is being added an embargo upon singers and concert-givers as well. This is bad for the country. It is frightening off composers from the best work of their own time, and is putting an obstacle in the way of the poetry reaching a still wider circle of readers. Anything you can do to mend by your influence this state of things will be a boon and a benefit both to the musical and to the literary world.

## Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen<sup>1)</sup>.

Fritz Volbach hat in seiner Dissertation (»Die Praxis der Händel-Auführungen 1900«) zuerst darauf hingewiesen, daß Geminiani's Violinschule (1751) die Zeichen — für *crescendo* und — für *diminuendo* hat<sup>2)</sup>. Der Gedanke liegt daher nahe, bei dem großen Ansehen, daß Geminiani genoß, bei ihm den Ursprung der durch die Mannheimer zu allgemeiner Verbreitung gelangten Bezeichnung der dynamischen Schattierungen zu suchen. Das Jahr 1751 ist aber freilich etwas spät; wenn auch genaue Datierungen der ersten Mannheimer Werke, welche das *crescendo* (mit Wortbezeichnung oder Schwellzeichen) bringen, leider noch immer nicht möglich sind, so ist doch anzunehmen, daß dieselben vor 1750 fallen. Es wird daher von Interesse sein, wenn ich mitteile, daß die Zeichen bei Geminiani erheblich früher vorkommen. Ich erwarb kürzlich für unser Seminar die Londoner von Geminiani revidierten Neuausgaben seiner ersten Violinsonaten (*Le prime Sonate* 1739) und seiner *Concerti grossi* und war nicht wenig überrascht, in denselben das — reichlich verwendet zu finden. Einen verschwenderischen Gebrauch mit den — treibt auch Geminiani's Schüler Avison in seinen (musikalisch ziemlich geringwertigen) Quatuors Op. 8 (1761). Ich ließ mir nun auch Geminiani's *Treatise of good taste in the art of music* (1749) kommen und fand da nicht nur das —, sondern auch das — und sogar das —*p* (!). Es ist wohl der Mühe wert, die kurzen Stellen auszuziehen, um welche es sich hier handelt. Nach einer kurzen Einleitung, welche sich gegen die Ansicht wendet, daß Ausdruck nicht lehrbar sei (*that a real good taste cannot possible be acquired by any rules of art*) und diejenigen tadelt, welche mit Geschmack zu spielen wähnen, wenn sie recht viele Passagen und Verzierungen anbringen (*playing in good taste doth not consist of frequent passages, but in expressing with strength and delicaty the intention of the author*), gibt er 14 *ornaments of expression* (Triller ohne und mit Nachschlag, Battement, Vorschlag von oben und von unten, Aushalten der Note [-], staccato, Antizipation [Nachschlag] *f, p*) unter denen als Nr. 7—8 die Schwellzeichen erscheinen:

Swelling the sound (—)

Diminishing (falling) the sound (—).

Dazu erfolgt weiterhin die kurze Erklärung:

1) Der Artikel, für das Novemberheft bestimmt, konnte erst jetzt erscheinen. D. R.

2) Vgl. auch Ad. Beyschlag's soeben in meine Hände kommenden Supplementband zu den Urtextausgaben klassischer Musikwerke (»Die Ornamentik der Musik«, 1908, S. 94—95, wo Geminiani's Schule mit 1740 datiert wird.

Of swelling and falling the sound.

Those two elements may be used after each other; they produce great beauty and variety in the melody and employed alternately they are propre for any expression or measure.

Das Beispiel für die Kombination von swelling and falling the sound ist:



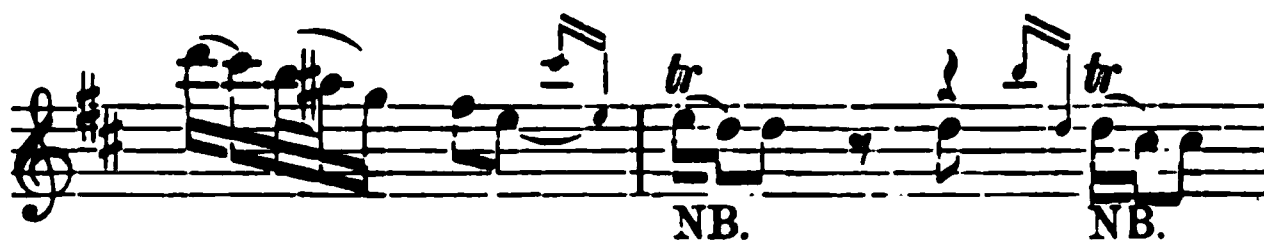
Das swelling mit direktem Umschlagen ins *p* kommt mehrmals vor, am häufigsten in der 2. der Triosonaten über Volkslieder (für 2 Violionen und Continuo) bei der Wendung:



auch in der dritten bei der Stelle:



Der Treatise of good taste ist nicht der erste Vorläufer von Geminiani's Violinschule. E. J. Hopkins in der 2. Aufl. von Grove's *Dictionary*, desgl. Fuller-Maitland im 4. Bde. der *Oxford History of Music*, S. 175, Anm. verfolgen die Entstehung des Werkes zurück bis 1731 oder 1734 (in Pralleur's *Modern Music-Master*). Es sollte mich nicht wundern, wenn in der Tat auch diese frühe Fassung der Methode Geminiani's schon das Schwellzeichen hätte, da dasselbe wie gesagt, in der bezeichneten Neuauflage der ersten Violinsonate vom Jahre 1739 mehrfach vorkommt. Die erste Ausgabe bei Walsh 1716 hat es natürlich nicht, da die Ausgabe von 1739 ausdrücklich auf die Vortragsbezeichnung und den Fingersatz als neue Zutaten hinweist. Daß in der *Prime Sonate* ein paar auffällige Seufzer vorkommen



bestätigt wohl nur, daß wir in denselben eine damals geläufige Verzierungsweise weiblicher Endungen vor uns haben, die bei den Mannheimern ausgeschrieben stereotyp wurde. Die Ausgabe von 1716 wird sie sicher nicht haben.

Mit den großen Crescendi der Mannheimer hat natürlich Geminiani's Schwellzeichen nichts zu tun, wohl aber mit Stamitz' raffinierten Vortragsbezeichnungen. Es verkleinert Stamitz' Genie nicht, wenn wir vermuten, daß er durch Geminiani's Vorgang angeregt worden ist, den dynamischen Wirkungen eingehendere Beachtung zu schenken. Für einen Feuerkopf wie ihn war es aber selbstverständlich, daß er sich nicht wie Avison mit der einfachen Übernahme und Nachahmung begnügte, sondern sogleich über sein Vorbild hinwegschritt.

Leipzig.

Hugo Riemann.



## Les premiers Concertos de Mozart.

Dans notre petit article du Bulletin de Novembre 1908 sur Un Maître inconnu de Mozart, nous émettions l'hypothèse que les quatre premiers Concertos de clavecin du jeune garçon (K. 37, 39, 40 et 41), non inscrits sur le Catalogue du père, et très-différents du style habituel de l'enfant en 1767, n'étaient que des arrangements en concerto d'œuvres étrangères.

« Nous sommes portés à croire, disions-nous, que tous les morceaux de ces Concertos ne sont que de simples adaptations, entreprises par l'enfant en manière d'exercice, et que c'est pour ce motif que Léopold Mozart, dans son Catalogue de 1768, s'est abstenu de citer des œuvres qu'il ne regardait point comme étant des compositions originales de son fils. »

Ce qui, il y a deux mois, n'était encore pour nous qu'une supposition, fondée sur l'examen du style de ces quatre Concertos, s'est désormais changé en une certitude positive. Non-seulement, en effet, l'*andante* du plus beau des quatre Concertos (K. 39) n'est qu'une adaptation d'un *andante* de Schobert, mais sur les 12 morceaux qui constituent les quatre Concertos, nous avons reconnu déjà qu'il y en a cinq autres (en plus du susdit *andante*) qui ne sont, pareillement, que des copies, — et, cette fois, textuelles, sans même le petit travail de mise au point que nous fait voir le morceau emprunté à Schobert. Mozart se borne à transcrire, en tutti, les divers sujets et leurs ritournelles: après quoi il reproduit exactement les morceaux de clavecin, en les coupant, de temps à autre, par de petits rappels du tutti du début.

Tous ces six morceaux sont tirés de sonates françaises, ce qui fait supposer que les six autres, dont nous ignorons encore la provenance, ont également été extraits des nombreux recueils étudiés par l'enfant durant ses deux séjours parisiens de 1763 et de 1766.

De ces cinq morceaux que nous avons retrouvés, quatre sont empruntés aux livres I et II des Sonates de clavecin du maître alsacien Leontzi Honauer, claveciniste du Prince Louis de Rohan. Ce sont: 1<sup>o</sup> le premier *allegro*, en *fa*, de la troisième Sonate du livre II d'Honauer, dont Mozart a fait le finale de son premier Concerto (K. 37); 2<sup>o</sup> le premier *allegro* de la première Sonate du même livre II, en *ré*, qui constitue pareillement le début du troisième Concerto de Mozart (K. 40) 3<sup>o</sup> et 4<sup>o</sup>, le premier morceau et le finale en *sol* de la première sonate du Livre I d'Honauer, devenus, chez Mozart, le premier morceau et le finale du quatrième Concerto (K. 41).

D'autre part, l'*andante* en *la* du troisième Concerto de Mozart (K. 40) forme, à lui seul, toute la quatrième Sonate du Livre II de Jean Godefroid Eckard, claveciniste et dessinateur, né à Augsbourg comme Léopold Mozart, mais installé à Paris dès l'année 1762.

De la personne ni de l'œuvre d'Honauer et d'Eckard, nous ne dirons rien ici, et nous bornerons à rappeler que Léopold Mozart, dans sa lettre du 1<sup>er</sup> février 1764, les cite, l'un et l'autre, comme étant, avec Schobert, les clavecinistes parisiens les plus en vue, en ajoutant que l'un d'eux, Eckard, « a apporté aux enfants prodiges toutes ses sonates gravées ». Le Livre I des Sonates d'Eckard a été publié en 1763, et le petit Mozart semble bien l'avoir déjà connu à Bruxelles en octobre de cette année: car nous voyons dans sa première sonate, composée à Bruxelles le 14 octobre 1763, une cadence qui se retrouve, toute pareille, dans la première des Six Sonates d'Eckard. Quant à Honauer, ses recueils op. I et II ont paru en 1761 et en 1763. Tous deux, d'ailleurs, Honauer et Eckard, sont des maîtres assez médiocres, — le premier avec plus de facilité et d'éclat, le second avec une invention plus originale, mais bien confuse et pénible; — et certes ni l'un ni l'autre, à la différence de Schobert, n'a exercé aucune action durable sur le génie de Mozart.

Voilà donc déjà six morceaux sur douze dont nous connaissons l'origine! Parmi les six autres, deux au moins, les deux *allegros* du deuxième Concerto,

semblent bien être de Schobert, qui a dû laisser un grand nombre de pièces inédites. Quant aux quatre autres, peut-être les retrouverait-on dans les recueils de ces «M.M. Le Grand et Hochbrucker», qui, au dire de Léopold Mozart, ont également «offert aux enfants toutes leurs sonates gravées.» En tout cas, personne ne pourra plus douter, désormais, de la nécessité d'effacer les quatre premiers Concertos, dans le catalogue de l'œuvre originale du jeune Mozart.

Paris.

T. de Wyzewa et G. de St. Foix.

## Brighton Musical Festival

(13—16 January 1909).

The general Musical Festivals of Great Britain and Ireland which may be credited with present assured existence (either annual or at wider interval) are the following: — Birmingham (Warwickshire), Bridlington (Yorkshire), Bristol (Gloucestershire), Cardiff (Glamorganshire), Chester (Cheshire), Competition festivals (passim), Diocesan choral festivals (passim), Eisteddfodau (Wales), Feis Ceoil (Dublin), Handel Festival (Sydenham), Hanley (Staffordshire), Hovingham (Yorkshire), Leeds (Yorkshire), Lincoln (Lincolnshire), Middlesbrough (Yorkshire), Norwich (Norfolk), Preston (Lancashire), Scarborough (Yorkshire), Sons of the clergy (London), Three choirs (3 western counties alternating), Sheffield (Hallamshire). The reader will find full account of most of these at following pages of present Journal: — Birmingham, II, 38, Nov. 1900 (Fuller Maitland), V, 84, 131, Nov. and Dec. 1903 (Kalisch), V, 175, Jan. 1904 (Thompson), VIII, 53, Nov. 1906 (Newmarch). Bristol, IV, 77, 125, Nov. and Dec. 1902 (Thompson). Cardiff, IV, 77, 125, Nov. and Dec. 1902 (Thompson). Chester, II, 37, Nov. 1900 (Fuller Maitland). Eisteddfodau, VIII, 83, Dec. 1906 (McNaught). Gloucester, VI, 41, Oct. 1904 (Thompson). Hereford, V, 173, Jan. 1904 (Thompson). Hovingham, II, 39, Nov. 1900 (Fuller Maitland), V, 175, Jan. 1904 (Thompson). Leeds, III, 60, 70, Nov. 1901 (Fuller Maitland). Middlesbrough, IV, 582, June 1902. Norwich, IV, 126, 144, Dec. 1902 (Thompson). Preston, IV, 30, Oct. 1902. Scarborough, IV, 124, Dec. 1902 (Thompson). Sheffield, IV, 81, 124, Nov. and Dec. 1902 (Thompson), X, 42, Nov. 1908 (Newmarch). Worcester, IV, 31, 123, Oct. and Dec. 1902 (Thompson).

It will be noted that 11 out of the 15 festivals which are really local belong to counties ranking as northern or at least north-midland: — Cheshire, Hallamshire, Lancashire, Lincolnshire, Norfolk, Staffordshire, Yorkshire. In point of fact, the Grand Festival there is the final outcome of the humble but omnipresent village choral contest. The broad vowels of northern counties make good singers, and singers like to hear themselves

This harmless self-complacency, which is a passion second only with to the universal one, and a better thing than the desire to throng football fields, is the motor-force used by a handful of musicians in north for bringing about large art-results. Except for Bristol and Cardiff of which are really Welsh not English, not a single southern is represented in the list. In the south, singing is much less indigenous, and music is more the affair of cultured listeners. This last Festival which has come into existence at Brighton in Sussex, has sprung only from the local singing society ("Sacred Harmonic"), and primarily the quite recently established local Municipal orchestra.

Over 30 years ago the Bohemian pianist Wilhelm Kuhe (b. 1823 at Prague, pupil there of J. W. Tomaschek, who also taught Dreyschock, Kittel, Schulhoff, etc.) carried on some Brighton Musical Festivals, personally and at a loss. In 1880—1882 Frederick Corder (b. 1852) had a very small permanent orchestra at Aquarium, with which however he carried on superior music. Of late years Brighton Municipality engaged military bands to enliven the Brighton "season". In June 1907, as new departure, they engaged a small orchestra of 28, for 3 months, at £ 100 a week, under a conductor Franz Meisel. In June 1908 latter was succeeded by present conductor, Joseph Sainton, in charge for the season of a band of 40 at £ 130 a week. Then, imitating the case of Bournemouth (Dan Godfrey), this was made permanent throughout the year at £ 150 a week. Sainton is a young man of 30: — pupil at Leipzig of Reinecke and Weidenbach, 2½ years in S. Africa, and one year organist of Pretoria cathedral, toured in England conducting comic opera, one season music-director at Clacton-on-Sea (Essex), two seasons conductor of Crystal Palace theatre where wrote music for two pantomimes, two seasons music-director to Corporation at Bridlington (Yorkshire), finally here to Brighton. Idea being started of a Musical Festival, he has developed the same with energetic rapidity, making it really a first-class event.

Brighton (originally Brighthelmstone) emerged from fishing-village to watering-place under George II (regn. 1727—1760), at instance of a physician Dr. Russel. From 1782 George, Prince of Wales (later Prince Regent and George IV) made it fashionable; as it is now by far the wealthiest of English watering-places. For the Regent was built in the Old Steyne ("steps") between E. and W. hills, the present quasi-oriental Pavilion and Dome. In latter fine building, festival. The music consisted as follows: — Elgar's "Gerontius" (cond. by composer), Elgar's "In the South" overture (ditto). Coleridge-Taylor's "Bon-bon Suite" in 6 numbers for solo, chorus and orchestra (ditto). Mackenzie's "Britannia" overture (ditto). Stanford's Irish Rhapsody in D minor, and new suite "Attila" (ditto). Edward German's Welsh Rhapsody (ditto). Mendelssohn's "Elijah" (cond. Robert Taylor). Liapanoff's p. f. concerto in E♭ minor, op. 4 (pianist Arthur Newstead). Paganini's violin-concerto in D, op. 6 (violinist Percy Frostick). Tchaikoffsky's Pathetic symphony and "1812" overture. Elgar's new symphony in F. Other items. All except where specially noted, conducted by Sainton. Chorus 200, orchestra 60. Only one concert per diem, except last day. In giving an excellent performance of the new Elgar symphony, hitherto conducted only by Richter, Wood and the composer, Sainton showed much daring. The novelties in above will be noticed under "New Works". Festival has been hailed as a complete success.

This is not only the sole such Festival in southern counties (omitting London and suburbs) among institutions now current, it is the only one that has ever been therein. As above said, it betokens a new factor; the ground laid not slowly by choral, but rapidly by orchestral activities; a young man with a municipal band has emulated Bournemouth in Symphony and Promenade concerts, and the accessory result has followed almost at a stroke. The fixture also is certain to be periodic, perhaps annual; for into Brighton, handsome and healthy, only one hour from London by express, money steadily flows. The taste for music in S. England is a rapidly rising tide.

---

## Tschaikoffsky's "1812" Score.

The old idea of the published orchestral score, that the initial armature showed all the instruments to be used in the piece or number, and that the lines then set out were continued on every succeeding page to end of the piece or number, is fast disappearing. Partly from increase in the extra voices of the orchestra, partly from needs of cheap printing, economy of page is now quite a ruling principle. This is carried to its logical extreme in "miniature" scores; where the invariable rule of the engraver or music-printer is that, if any part rests for more bars than there are in the printed page at the moment in question, it is at once and ruthlessly cut out; except indeed in a few rare cases where a resting part is allowed to remain in a page for the sake of some symmetry of appearance. The details of the armature are shown anew by side-title on every succeeding page. Such scores which ignore all resting parts remind one, in a sense of the old jest about the impresario who interrupted the trombonist intent on counting 387 bars, by saying that he paid him to blow and not to sit quiet. It is inconceivable that any composer can actually score by such a method, and without having the more or less complete black-board in front of him; but some composers are beginning to approximate thereto in their fair-copies. These "residuum-scores" must be slow torture to the copyist who takes out orchestral parts, and certainly impose a great strain on the attention of the conductor if he has to use such. However, whatever the causes or results, there is the fact. Residuum-scores are greatly on the increase.

The Tschaikoffsky "1812" score, op. 49 (Rahter-Jurgenson large super-royal 8vo, Eulenburg miniature) illustrates not only this, but the further fact, that the printed score does not always tell its complete tale, and has to be supplemented by tradition or subsidiary local arrangement. — The 2 top lines are "Banda ad libitum". It is not well known that this is a compressed-score indication of a large military-band extra, probably scored for Tschaikoffsky by some one, to be added to ordinary full orchestra at the Coda, and fully published in score and parts (Rahter-Jurgenson). The armature thereof is thus. Wood-wind section: — 2 flutes, 2 oboes, 1 clarinet in E $\flat$ , 3 clarinets in B $\flat$ , 2 bassoons. Brass-treble section: — 1 soprano cornet in E $\flat$ , 2 cornets in B $\flat$ , 3 valve-trumpets in E $\flat$ . Brass-tenor section: — 3 tenor-horns (saxhorns) in B $\flat$ , 4 french-horns in E $\flat$ . Brass-bass section: — 1 baryton (saxhorn) in E $\flat$ , tenor and bass trombones, 2 bass-tubas. In the absence of military band, this "Banda" part is ordinarily played on a Grand Organ. — The armature of the orchestral score itself is thus. Eight-part wood-wind as usual, with only 2 extra players, piccolo and corno inglese (the latter placed under the clarinets). No double-bassoon. Brass as usual, but with 2 cornets in B $\flat$  added above the 2 valve-trumpets in E $\flat$ . Percussion of 8 instruments: — timpani, triangle, tambourine, side-drum, big-drum, cymbals, cannon, church-bells. Properly this takes not less than 6 players, but can be done with 4. The "cannon" is merely a heavy blow on an extra-sized big-drum. The church-bells are left to the discretion of the conductor; where there are tube-bells (that admirable very recent invention superseding clumsy bronze-cups and pianoforte-wires), a diatonic scale of E $\flat$  is generally written out. In the plain-chant opening (4 solo violoncellos and 2 solo violas) conductors

with limited bands make their own adaptation. — The "Solemn Overture" was written 30 years ago (for the consecration of St. Saviour's Church at Moscow, and to commemorate the evacuation of Moscow by Bonaparte on 19th October 1812). Composers are now becoming more explicit.

## Die Ornamentik der Musik.

Von Adolf Beyschlag. Urtext klassischer Musikwerke, Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Kgl. Akademie der Künste in Berlin. Lex. 8°, VII, 285 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. M 18,—.

Das Gebiet der musikalischen Ornamentik ist immer ein Schmerzenskind der praktischen Musik gewesen. Mit Einsetzen der musikalischen Renaissance und hier vor allem der Bachbewegung, hat man die ungenügende Kenntnis der Verzierungskunst unserer Vorväter besonders schmerzlich empfunden. Die Klavieristen waren die ersten, die diesem Übel abzuhelfen suchten und sich deshalb mit der Geschichte der Verzierungen befaßten. So versuchte Aristide Farrenc in seinem Hauptwerke *Trésor des pianistes* den alten Klavierverzierungen gerecht zu werden, und seine Namensvetterin Louise Farrenc legte ihre Studien in ihrem Werke *Traité des abréviations (signes d'agrément et ornements) employées par les clavecinistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* nieder. Erwähnen wir nun noch Méreaux (*Les clavecinistes de 1637 à 1790*), so hätten wir wohl die hauptsächlichsten französischen Pioniere auf diesem Gebiete erwähnt. Deutsche Abhandlungen über die Klavierverzierungen besonders unserer Klassiker sind eine ganze Anzahl erschienen, denen meistens aber die nötige historische Grundlage fehlt. Auch bei näherem Studium der *Alten* konnte man sich doch bei der Anwendung der Verzierungen nicht ganz von dem Geschmack und dem Empfinden des modernen Musikers frei machen. Eine rühmliche Ausnahme hiervon machen die kleine Schrift H. Ehrlich's: *Die Ornamentik in Joh. Seb. Bach's Klavierwerken* und das Kapitel über Verzierungen in H. Riemann's *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule*, die von wirklicher Kenntnis der historischen Materie zeugen und mit vielem Verständnis der Sache näher zu kommen suchen. E. D. Wagner versuchte in seiner *Musikalischen Ornamentik* (1868) das Verzierungs Wesen im 18. Jahrhundert zum ersten Male zusammenhängend darzustellen. Leider berücksichtigte er aber hierbei hauptsächlich nur Theoretiker aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., vor allem Ph. E. Bach, Leopold Mozart und G. Türk, und suchte mit den aus diesen Werken gewonnenen Lehren auch den Werken Händel's und S. Bach's beizukommen, ein Unterfangen, das jedenfalls von Unkenntnis der geschichtlichen Entwicklung des Verzierungs Wesens zeugt. Das wissenschaftlich einwandfreieste und ausführlichste Werk über die musikalische Ornamentik bot der Welt erst der Deutsch-Engländer Edward Dannreuther mit seiner *Musical Ornamentation* dar, ein Werk, in dem ein historischer Überblick über die gesamte Ornamentik, wie sie sich in den Schriften und Kompositionen der Meister der Zeit von Diruta bis zur Gegenwart zeigt, gegeben wird.

Die neueste Erscheinung auf diesem Gebiete, die Ornamentik der Musik von Adolf Beyschlag, behandelt die Materie ähnlich wie die Dannreuther'sche Ornamentation. Beyschlag rubriziert gleich Dannreuther nicht nach den einzelnen Verzierungsarten, wie Vorschlag, Triller usw., sondern gibt die Verzierungen nach Komponisten und Theoretikern, und zwar in chronologischer Reihenfolge geordnet. Diese Anlage halte ich nicht für glücklich. Bei dem Dannreuther'schen Werke ist es etwas anders. Dannreuther wollte weiter nichts als eine Generalübersicht über die Ornamente geben, und er konnte dies auf keine Weise besser tun, als wenn er die einzelnen Theoretiker und Praktiker zu Worte kommen ließ. Er sagt ja selbst in der Einleitung zu seiner Ornamentation:

„The materials for this little book on Musical Ornamentation are arranged in quasi-chronological order. Thus they serve for a general survey as well as for



a special study of ornaments. Care has been taken to make each detail intelligible. But there are so many details, and the subject is so full of seeming contradiction, that the explanations and modifying comments of a competent master may be required, if anything practically worth having is to be derived from some of the information given.«

Das Beyschlag'sche Werk dagegen will doch, da es als Supplementband zu der Urtextausgabe klassischer Meisterwerke erschienen ist, in der Hauptsache der praktischen Musik dienen. Ich glaube jedoch nicht, daß der praktische Musiker sehr viel Nutzen aus dieser Arbeit ziehen wird. Zum Beweis dieser Behauptung sei folgendes angeführt.

Will ein Musiker wissen, wie die Verzierungen bei den Mannheimern auszuführen sind, so ist er, da den Mannheimern kein gesondertes Kapitel gewidmet ist, gezwungen, das ganze Material, welches die derzeitigen Theoretiker und Praktiker bieten, durcharbeiten. Und bei dieser Arbeit wird er so vielen Schwierigkeiten begegnen, daß er die Lust bald verlieren wird. Denn fast keine textliche Erläuterung erleichtert ihm das Studium. Der Verfasser der »Ornamentik« hat zwar aus allen theoretischen Werken die Notenbeispiele herausgezogen, hat aber nicht bedacht, daß manchem Beispiel ohne textliche Erläuterung nicht immer angesehen werden kann, was es für einen Zweck verfolgt. Es ist nicht immer leicht aus dem Beispiele allein zu ersehen, warum eine Verzierung gerade so oder anders auszuführen ist — nehmen wir an, warum der Vorschlag an dieser oder jener Stelle lang bzw. kurz auszuführen ist —, damit man dann die Nutzenanwendung auf die Praxis übertragen kann. Es wird z. B. mancher nicht auf den Gedanken kommen, daß allen Beispielen von Nr. 52—70 bei Ph. Em. Bach nur eine Regel zugrunde liegt, weshalb die Vorschläge kurz vorzutragen sind. Viele werden bei jedem neuen Beispiel auch nach einem neuen Grund suchen. Das Fehlen jeder Erläuterung kann sogar zu Zweifeln und Mißverständnissen führen. So sagt der Verfasser S. 171 (D. G. Türk):

»An der Hand der theoretischen Abhandlungen läßt sich genau verfolgen, wie seit der Zeit Bach's die Anwendung des unteren Ganztons bei Mordent, Battement u. dergl. dem verfeinerten Gehörsinn immer mehr widerstrebt, bis endlich Türk die Ausführung mit Halbton als obligatorisch vorschreibt »er mag angezeigt seyn oder nicht«, demnach stets



Sieht man sich die Beispiele Türk's für den Mordenten an, so findet man auch folgendes:



Wird nicht mancher, auf Grund der vorangegangenen Erklärung des Verfassers, in dem Ausführungsbeispiel einen Druckfehler vermuten, den er folgendermaßen verbessern würde?



Türk erläutert aber:

»Um dieser Manier mehr Schärfe zu geben, nimmt man zum Hilfstone, auch wohl ohne Andeutung oft nur die kleine Sekunde oder den halben Ton abwärts; jedoch alsdann nicht leicht, wenn die vorhergehende oder darauf folgende Note einen ganzen Ton tiefer steht« (s. obiges Beispiel a).

Auch Druckfehler und Versehen, die ja vorkommen können, sind ohne Erläuterung nicht immer richtig zu stellen. In § 171 (Türk) findet man folgende beiden Beispiele:

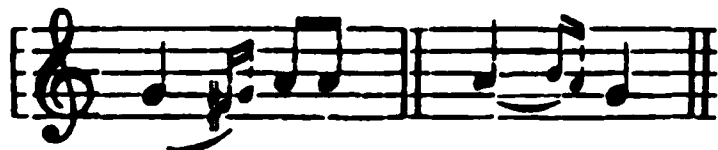


Es ist nicht unbedingt nötig, daß man bei dem Beispiele a) einen Druckfehler vermutet, der wie bei b) berichtigt werden muß.

Kein Mensch wird ferner begreifen können, warum die beiden letzten Beispiele auf S. 170 (Hiller) durchaus Nachschläge und nicht Schleifer sein sollen:



Im Original stehen natürlich die Beispiele so aufgezeichnet:



Soviel über die äußere Anlage der Arbeit.

Was nun den Inhalt anbetrifft, so müssen wir gestehen, daß das Material mit seltenem Sammelfleiß und seltener Genauigkeit zusammengetragen ist. Das Werk zerfällt in zwei Teile, von denen der erste die ältere Ornamentik bis Händel und Bach und der zweite die neuere Ornamentik behandelt. Die ersten Kapitel, die älteste Ornamentik bis zur Diminution, in denen die Dissertationen von Kuhlo: »Über melodische Verzierungen in der Tonkunst« und Kuhn: »Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts« in der Hauptsache mit verarbeitet sind, hätte unserer Meinung nach viel kürzer ausfallen dürfen, da sie mit dem eigentlichen Zweck des Buches nicht viel zu tun haben. Immerhin ist es interessant, die einzelnen Verzierungsarten, die man im 18. Jahrhundert unter Manieren verstand, allmählich sich entwickeln zu sehen. Es wäre hübsch gewesen, wenn der Verfasser den einzelnen Arten besondere Kapitel gewidmet hätte, in denen der Entwicklungsgang zusammenhängend gezeigt und auf den Unterschied in der Ausführung zu den verschiedenen Zeiten hingewiesen worden wäre. Leider ist aber einzig Material an Material gereiht, und nur vereinzelt stößt man auf wichtige Bemerkungen, die wegen ihrer Zerstreuung oft den richtigen Eindruck verfehlen.

Den Vorschlägen hat der Verfasser, als der wichtigsten Verzierungsart des 18. Jahrhunderts, zwar ein besonderes Kapitel gewidmet, doch ist es entschieden zu skizzenhaft ausgefallen. Wenn er hierin Mattheson als denjenigen bezeichnet, der »zum erstenmal eine klare, wenn auch summarische Scheidung der Vorschläge in kurze und lange vollzieht«, so stimmt dies doch wohl nicht ganz. Lange Vorschläge sind schon Kuhnau bekannt gewesen, wie man bei richtiger Auslegung seiner Erklärung bemerken kann, und die nach Ansicht des Verfassers »mehr oder weniger unbestimmte Andeutung«, Janowka's:

»Observari hic etiam potest, quod illi priores descendentes aut ascendentes tam Majores quam Minores Accentus aut ad notam Accessus sequenti notae fere medietatem valotis quoad tempus rapiant«

1) (Auch dieser Bogen ist von B. vergessen worden.)

dürfte denn deutlich genug auf das Vorhandensein längerer und kürzerer Vorschläge hinweisen. Es ist auch wohl nicht anzunehmen, daß der lange Vorschlag plötzlich in dieser Vielseitigkeit, wie wir ihn bei Ph. Em. Bach antreffen, aufgetaucht ist. Die Werke eines Quantz und Leopold Mozart sprechen dafür, daß er um 1750 in dieser vielseitigen Gestalt schon gebraucht und seit längerer Zeit schon bestehen mußte. Nach meinem Dafürhalten ist der lange Vorschlag deshalb bei Bach, natürlich soweit es der Charakter des Stückes zuläßt, häufiger zu gebrauchen, als dies Beyschlag tut.

Bezüglich der Betonung der kurzen Vorschläge, ein Punkt, der von B. nicht hervorgehoben ist, stimmen Quantz wie Leopold Mozart merkwürdigerweise überein. Beide unterscheiden anschlagende und durchgehende kurze Vorschläge, und beide wollen nur den langen Vorschlag betont wissen. Denn auch Quantz äußert sich im XVII. Hauptstück II. Abschnitt § 20 in diesem Sinne. Es blieben dann Ph. Em. Bach mit Agricola und Marpurg allein übrig, die für eine Betonung des kurzen Vorschlags eintreten. Es ist nach meiner Meinung sehr fraglich, ob Bach wirklich den kurzen Vorschlag betont wissen wollte. Auf ihn stützen sich zwar Agricola und Marpurg, doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie ihn falsch verstanden haben, und daß somit die ganze Angelegenheit auf einem Mißverständnis beruht. Bach sagt nämlich:

»Ferner lernen wir aus dieser Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorschläge stärker, als die folgende Note samt ihren Zierraten angeschlagen und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen dabei stehen oder nicht.«

Die Abbildung zeigt nun bloß verschiedene Arten von langen Vorschlägen, auch hat Bach vor dieser Stelle nur von langen Vorschlägen gesprochen, man zieht wohl deshalb keinen falschen Schluß, wenn man unter »allen« Vorschlägen nur alle Arten von langen Vorschlägen versteht und die kurzen ganz aus dem Spiele läßt. Über diese äußert er sich übrigens an anderer Stelle, daß sie »so kurz abgefertigt« werden, »daß man kaum merkt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliert«. Diese Bemerkung läßt doch auch schwer auf eine Betonung des Vorschlags schließen.

Auch Agricola scheint es nicht so ernst zu sein mit seiner Forderung bezüglich der Betonung. Denn in seiner Abhandlung über den lombardischen Geschmack schreibt er: »Doch geben sie (die Anhänger der französischen Ausführungsart



zu, daß bey dieser Figur





die erste Note stärker

und schärfer angegeben werden muß, als wenn sie ein Vorschlag wäre.« Doch genug hiervon.

Ein besonderes Eingehen auf diese Figur , deren Ausführung in der

praktischen Musik stets Kopfzerbrechen verursacht, ist besonders dankbar zu begrüßen. Leider bleibt jedoch der Verfasser den Beweis dafür schuldig, daß die »Ära Haydn-Mozart-Beethoven« den Vorschlag in dieser Figur stets lang gemeint hat. Daß Türk, der seine Beispiele oft aus den Werken Haydn's und Mozart's nimmt, die Vorschläge unter die »größtenteils kurz ausgeführten« rechnet, und sonst auch alle Lehrbücher diese Vorschläge zu den kurzen rechnet, sollte doch eigentlich Bedenken gegen eine lange Ausführung derselben einflößen. In Wirk-

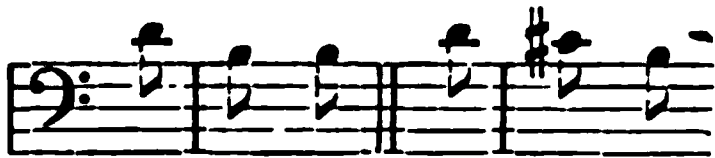
lichkeit scheinen die Wiener allerdings diese Figur  so  ausgeführt

zu haben. Man kann wenigstens aus Werken Haydn's und Mozart's Beweise dafür erbringen. Wie verhält es sich aber bei dieser Stelle, die dem Schlußsatz der Sinfonie G dur von Leopold Mozart (Fälschlich W. Mozart zugeschrieben; sie findet sich als Nr. 12 der Sinfonien W. Mozart's in der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe) entnommen ist?



Die kurze Ausführung der Vorschläge kann hier wegen der Betonungszeichen jedenfalls stark in Erwägung gezogen werden.

Großen Wert erhält das Werk Beyschlag's durch die Aufzeichnung von Äußerungen der Schüler moderner Meister, wie diese ihre Verzierungen vorzutragen pflegten, anfechtbar dagegen sind u. a. die Kapitel über Händel<sup>1)</sup> und Bach. Die Forderung des Verfassers, die Rezitative Bach's stets buchstäblich zu nehmen, wird kaum den Beifall unserer Bachkenner finden, und er hält sie ja selbst schon nicht ein, wenn er den Sängern gestattet, Terzensprünge durch Sekundvorschläge auszufüllen:



Wir unterschätzen die Arbeit Beyschlag's keineswegs. Es ist hier eine Fülle von Material gewissenhaft zusammengetragen, so daß es als Quellenwerk unschätzbare Dienste leistet. Als Lehrbuch für praktische Musiker wird es aber wohl nie gelten können, dazu wäre eine größere und kritisch selbständigere Verarbeitung des gesamten Materials nötig gewesen.

Leipzig.

Carl Ettler.

## Extraits du Bulletin français de la SIM.

Giuseppe Verdi, par Henri Roujon.

Notice lue dans la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts du 7 novembre 1908. Biographie de Giuseppe Verdi (1813—1901).

Paul Dupin, par Romain Rolland.

Deux violistes célèbres, par L. de la Laurencie.

Antoine Forqueray, né à Paris en 1672, fut, dès l'âge de 5 ans, un virtuose de l'archet; à 10 ans, il jouait de la basse de viole d'une façon que peu de personnes pouvaient égaler; à 17 ans, il était musicien ordinaire de la chambre; en 1697, il épousait Henriette Angelique Houssu. Aux premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, il se faisait entendre dans de nombreux concerts, tant à Paris qu'en province; en 1732, il était fixé à Mantes, où il mourut en 1745.

Son fils Jean Baptiste Antoine, né en 1699, eut une jeunesse orageuse, jusqu'à son mariage avec Jeanne Nolson; en 1741, devenu veuf, il épousa Marie-Rose du Bois; l'année suivante, il obtint la survivance de la charge de son père; et lorsque cette place fut supprimée, il entra au service du prince de Conti; sa réputation s'étendit au-delà de la frontière, et nous avons une lettre du secrétaire de Frédéric Guillaume II, alors prince royal de Prusse, annonçant le présent que celui-ci lui faisait d'une tabatière ornée de son portrait. Forqueray mourut à la fin de novembre 1782.

Une notation nouvelle, par J. Hautstont.

Le Mariage, par Moussorgsky, par Calvocoressi.

Ce premier acte d'une comédie musicale que Moussorgsky laissa inachevée, vient de paraître, très scrupuleusement éditée chez Bessel; les dialogues de Gogol ont inspiré à Moussorgsky une déclamation d'une souplesse et d'une diversité

1) »Zur Frage der vokalen Auszierung Händel'scher Oratorien« hat bereits Goldschmidt in der Allg. Musikz. 1908 Nr. 19 Stellung genommen.

prodigienses; c'est peut-être là que le musicien a su se montrer le plus audacieux, le plus novateur et le plus fidèle à son propre idéal.

Croquis d'Album par Bils: A l'Opéra.

### Vorlesungen über Musik<sup>1)</sup>.

Berlin. An der Freien Hochschule Musikdirektor Berthold Knetsch: Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerks (8 St.) — Dr. Richard Hohenemser: Das deutsche Lied von Schubert bis zur Gegenwart (12 St.). — Kapellmeister Willy Starck: Einführung in das Verständnis des Rich. Wagner'schen Musikdramas »Der Ring der Nibelungen«.

Leipzig. Ghrt. Prof. Dr. M. Friedländer in einer Veranstaltung des Vereins für Kinderfürsorge: Das deutsche Volkslied. (Mit gesanglichen Erläuterungen.)

Dr. H. Löwenfeld in einem Volksunterhaltungsabend: Sollen wir unsere Kinder Musik lehren lassen?

Dr. A. Schering in den Leipziger Volkshochschulkursen: Die musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören (5 St.). Gehalten vor Weihnachten. — Im »Lyceum für Damen«: Beethoven (6 St.).

### Notizen.

Berlin. Eine deutsche Theater-Ausstellung wird im Frühjahr 1910 von der Gesellschaft für Theatergeschichte in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten veranstaltet werden. Anfragen und Zuschriften sind an das Sekretariat der Gesellschaft, Berlin W. 50, zu richten.

Breslau. Hier feierte Prof. Emil Bohn (geb. 14. Januar 1839 zu Bielan bei Neiße), der unermüdliche Arbeiter auf dem Gebiete der praktischen Erschließung vor allem älterer Tonkunst, seinen 70. Geburtstag.

Brüssel. F. A. Gevaert hatte für seine Trauerfeierlichkeit, die einfach, ohne Blumen und Reden verlaufen sollte, folgendes »Programm« angeordnet: »Ich wünschte, daß die liturgischen Gesänge der Messe im Gregorianischen Gesange, ohne Begleitung der Orgel, wenn möglich mit Ausnahme des »*Dies irae*« ausgeführt werden. Das »*Dies irae*« möchte ich auf Pariser Art, abwechselnd Solo und Chor, gesungen haben. Ich wünsche auch, daß das »*Absolve*« von einer einzigen Tenorstimme vorgetragen würde, das Offertorium »*Domine Jesus Christe*« dagegen von drei oder vier Baßstimmen in einer weniger einförmig schnellen Sprechweise, als es neuerdings üblich ist. Beim Hinaustragen der Leiche bitte ich, daß man das »*De profundis*« »en faux bourdon« singe, der einzigen Art Musik, die, wie ich wünsche, bei meinem Begräbnis zu hören sein soll«. Erziehend blieb Gevaert bis über seinen Tod hinaus.

Zum Nachfolger Gevaert's ist Edgar Tinel gewählt worden, der auch bereits den Vorsitz über die belgische Sektion der IMG. übernommen hat. In der Klasse der schönen Künste der Kgl. Akademie von Brüssel hielt E. Tinel auch die Gedächtnisrede über seinen großen Vorgänger. Bei dieser Gelegenheit sei an die Rede erinnert, die Tinel als Präsident der Akademie am 25. Oktober 1908 an der gleichen Stätte über das Thema: *Pie X et la Musique sacrée* hielt (veröffentlicht im *Guide musicale* vom 1. November 1908, auch separat erschienen), und die als ein künstlerisches Glaubensbekenntnis gelten kann. Ausgehend von Richard Wagner, der (1849) die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik von ihrer höchsten Blüte, den Werken Palestrina's erwartete und ausdrücklich ausspricht, daß diese Kirchenmusik einzig von menschlichen Stimmen ausgeführt wurde, und die Instrumentalmusik aus der Kirche zu verbannen sei, gelangt Tinel zu

1) Es wird ersucht, die einzelnen Vorträge der Redaktion direkt mitzuteilen. D.R.



einer Erörterung über das *Motu proprio* von Pius X., beleuchtet das Übereinstimmende der beiden Forderungen, und hebt dann als ganz besonders glücklich den Satz des Papstes hervor, daß die Kirchenmusik einen universellen Charakter haben solle. (Pie X nous dit que la musique sacrée doit avoir un caractère *universel*). Von diesem Standpunkt aus wird nun die Musik Palestrina's usw. betrachtet, die die Vollendung einer historischen (abgeschlossenen) Periode, des Mittelalters sei und uns nicht mehr völlig erfüllen könnte. (Notre sentiment musical n'est plus le même que celui de nos ancêtres du Moyen Age.) Universell aber ist der Stil Johann Sebastian Bach's, der die Errungenschaften der neuen Zeit, den Stil des musikalischen Dramas und durch dieses den der Instrumentalmusik in sich schließt. So schließt Tinel's Rede mit einem Hymnus auf Bach; es sei seine Überzeugung, daß der »musikalisch liturgische Stil der Zukunft, der vom Papst Pius X. vorhergesehene universelle Stil von Bach kommen werde«. »Eine konfessionelle Musik gibt es nicht«. »Bach ist nicht ein Musiker: Bach ist die Musik selbst«.

Eine kostbare Sammlung alter Musikinstrumente ist dem Instrumenten-Museum des Brüsseler Konservatoriums aus dem Vermächtnis von César Snoock zugefallen. Snoock besaß eine kostbare Sammlung alter Musikinstrumente, die sämtlich in den Niederlanden hergestellt waren; die Kollektion enthält fast 3000 Nummern. Altertümliche Orgeln und Klavizymbeln, schöne alte Lauten und Geigen bilden den Hauptbestandteil. Besonders reich vertreten seien die mannigfachen Formen der Kniegeigen und Violoncellos.

London. Jan. 27th 1909, *prix-opera* "The Angelus" at Covent Garden (£ 500, by Ricordi, 1906, for best English opera). Libretto by Wilfrid Walter Thornely, music by Edward Woodall Naylor, both of Cambridge. Plot serio-romantic, with dénouement absurd and ineffectual. Libretto average. Music of the class very-superior-light, delightfully fresh and fluent, failing only at points would-be tragic. Vocal writing good. Orchestration ample for subject-matter. In short a "Maritana" brought absolutely up to date, which better for the native cause (X, 82, Dec. 1908, X, 116, Jan. 1909) than aping foreign styles or the frog puffing himself up like the bull. Fuller details under "New Works".

Paris. Le 15 janvier, est décédé, dans sa résidence du Lavandou, près de Toulon, le compositeur Ernest Reyer. De son vrai nom Rey (Louis-Etienne-Ernest), Reyer, né à Marseille le 1<sup>er</sup> décembre 1823, venait d'entrer dans sa quatre-vingt-sixième année. Neveu de Farrenc, l'auteur du célèbre Trésor des Pianistes, Reyer, après avoir été dans l'administration, en Algérie, débuta, en 1850, par le Sélam, ode-symphonie dans le genre du Désert, de Félicien David. Ses œuvres scéniques sont: Maître Wolfram (Théâtre-Lyrique, 1854), Sacountala, ballet, (Opéra, 1858), la Statue (Théâtre-Lyrique, 1861), Erostrate (Bade, 1862, Paris, Opéra, 1871), Sigurd (terminé en 1872, joué à la Monnaie de Bruxelles, le 7 janvier 1884, et à Paris, le 12 juin 1885), et Salammô (Bruxelles, 10 février 1890, Paris, 16 mai 1892).

Membre de l'Institut depuis 1876 (il avait succédé à F. David), Reyer avait succédé à d'Ortigue au Journal des Débats, le 2 décembre 1866; il avait été nommé la même année bibliothécaire de l'Opéra. En outre, il était inspecteur général de la musique.

J.-G. P.

L'Opéra a donné, le 13 janvier, la première représentation de Monna Vanna, de MM. Maurice Maeterlinck et Henry Février. Cet ouvrage semble-t-il aura peu de succès.

A l'Opéra-Comique, on a repris Sapho, de M. Massenet, augmenté d'un tableau.

L'Opéra a donné, le dimanche 24, au profit des sinistrés de Messine, une représentation unique de la Vestale, de Spontini, avec le concours des artistes de la Scala de Milan.

Rom. Der Verein italienischer Musikforscher, dessen Seele Prof. Guido Gasperini in Parma ist, hat beschlossen, sämtliche staatlichen und städtischen Musikbibliotheken Italiens — es gibt deren über dreihundert — zu inven-

tarisieren und auserlesene Denkmäler altitalienischer Musik herauszugeben. Den Anfang sollen piemonteser Violinisten des 18. Jahrhunderts machen, und man forscht augenblicklich nach Werken von Chabran, Felice Giardini und der beiden Somis.

**Weimar.** Unser Mitglied und Mitarbeiter, Dr. Aloys Obrist, Kustos des Liszt-Museums zu Weimar, früher Hofkapellmeister in Stuttgart, erhielt vom Großherzog von Sachsen-Weimar den Hofrattitel.

**Mendelssohn's 100. Gedenktag.** Die 100. Wiederkehr von Mendelssohn's Geburtstag (8. Februar) wird in Deutschland, soweit es sich bis dahin überblicken läßt, überall festlich begangen. Ob die Feiern dazu beitragen werden, die oft ganz unglaubliche Mißachtung Mendelssohn's von seiten deutscher Musikkreise einzuschränken, wird man abwarten müssen.

**P. Schöffers Liederbuch.** Die Gesellschaft Münchener Bibliophilen (Sekretariat: München Karlstr. 6/0) veranstaltet als Publikation für die Mitglieder eine Faksimileausgabe von Peter Schöffers Liederbuch (4 Teile: Tenor, Discantus, Bassus, Altus) Mainz 1513. Von dem Originaldruck dieses wichtigen Denkmals deutscher Volksdichtung und deutscher Tonkunst hat sich nur ein einziges Exemplar erhalten, das zu den Schätzen der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München zählt.

Zu Shedlock's Ausgabe der Klavier- und Orgelwerke Ales. Scarlatti's. Es sei nicht verkümmert, darauf hinzuweisen, daß in den inzwischen erschienenen Heften 2 und 3 alle Zutaten des Herausgebers (Heft 3, S. 22) als solche kenntlich gemacht sind, so daß man annehmen darf, es handle sich im ersten Heft um Druckversehen.

## Kritische Bücherschau

### und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

**Blüthner, Julius, und Gretschel, H.** Der Pianofortebau. Nebst einer Einführung in die Geschichte des Pianoforte und einem kurzen Abriss der musikalischen Akustik. 3., vollst. neubearb. Auflage. Hrg. von R. Hannemann. Mit 116 Abbild. Gr. 8°, VIII u. 189 S. Leipzig, B. F. Voigt, 1909. M 10.—.

**Edgar, Edgar,** Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. »Aus Natur und Geisteswelt«. 8°, IV, 168 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1909. M 1.—.

1., Erläuterung u. Anleitung position der Fuge. Leipzig, en. M —, 80.

id. Memories of London in London, Blackwood, 1908. 7 8vo.

in Aberdonian (1832—1907), riter. Best known for 6 vols.

in Milton. Present reminiscences 1872, 1881, 1883—5, 1902.

his daughter Flora Masson.

However the following is as it is in 1847 that I first saw it was as she ran in upon Her Majesty's Opera House del Reggimento, — a wild, wn of genius, all gold and in her native snow-clad hills,

looking round with scared eyes, stepping rhythmically, and beating her little drum. No operatic sensation in my memory equals that. What a ravishment about Jenny Lind there was that season throughout London, — crammed houses every night to hear her and adore her in public; and the old Duke of Wellington hanging about her at private concerts like an enamoured grandfather, and forgetting Waterloo as he put her shawl round her after her songs.

**Mayerhoff, Frz.,** Instrumentenlehre. 2 Bde. Leipzig, G. J. Göschen. je M —, 80.

**Mendelssohn-Bartholdy's, Fel.,** Briefwechsel m. Legationsrat Karl Klingemann in London. Hrg. u. eingeleitet von Karl Klingemann. Lex. 8°, XII u. 371 S. Essen, G. D. Baedeker, 1909. M 6.—.

**Mozart-Verein zu Dresden.** Siebenter Bericht 1906—1908. Kl. 8°. 64 S. Dresden, Hansdruckerei, 1908.

Diese Berichte sind durch die Beigabe der Programme immer interessant. Der Verein treibt durchaus keinen einseitigen Mozartkultus, sondern pflegt überhaupt ältere und gelegentlich auch moderne Musik. Handel und Bach sind fast immer auf seinen Programmen zu finden, wobei besonders bemerkt sei, daß

es sich um stilgetreue Aufführungen handelt. Abgedruckt sind ferner der Prolog und die Rede zur Enthüllung des Mozart-Denkmal in Dresden, sowie die gehaltvolle Gedächtnisrede für Joseph Joachim von Prof. A. Moser-Berlin.

**Nef, Karl**, Schriften über Musik und Volksgesang (Bibliographie der schweizerischen Landeskunde, Faszikel V 6 d.). Bern 1908. Verlag von K. J. Wyss. 151 Seiten.

Die Zentralkommission für schweizerische Landeskunde, die eine bibliographische Durcharbeitung ihres gesamten Forschungsgebietes unternommen hat, veröffentlicht als Faszikel V 6 d die Bibliographie der Schriften über Musik und Volksgesang. Der 1900 verstorbene Luzerner Musikdirektor und Komponist G. Arnold war mit der Aufgabe betraut worden, hatte sie aber nicht zu Ende führen können. Nef, dem die Fortsetzung des Werkes auferlegt wurde, hat den Grundplan etwas modifiziert — A. wollte auch die Kompositionen schweizerischer Musiker aufnehmen —, sowie viele seiner Einzelangaben nachgeprüft und verbessert. Als Grenze ist im allgemeinen das Jahr 1900 festgehalten, der Kreis der in der Schweiz erschienenen Schriften über Musik aber ziemlich weit gezogen, und z. B. wenn ein musikwissenschaftliches Interesse vorlag, auch Liturgisches oder Biographisches berücksichtigt worden. Der Stoff ist nach sachlichen Rubriken geordnet; eine besondere Gruppe ist der Literatur der musikalischen Vereine und Feste gewidmet, die im schweizerischen Volkstum feste Wurzel gefaßt haben.

Wenn auch die Art ihres Zustandekommens manche Schäden mitsich brachte, so ist dennoch die Schrift eine verdienstliche, und Nef verdient dankbare Anerkennung, daß er eine ihm ferner liegende Arbeit auf sich genommen und zu einem guten Ende geführt hat. Wer sich für das musikliterarische Treiben der Schweiz leichter und strenger Gattung interessiert, wird das Heft gern und nicht unbelohnt zur Hand nehmen.

P. W.

**Reichert, Arno**, 50 Jahre Sinfonie-Konzerte! Übersicht der vom Oktbr. 1858 bis April 1908 v. d. Kgl. musik. Kapelle zu Dresden aufgeführt. Werke. Alphabetisch nach d. Komponisten geordnet. 80, 30 S. Dresden, C. A. Klemm, 1908, M —, 50.

**Rutz, Ottmar**: Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. C. H. Beck, München 1908. M 5,—

Bei der Besprechung des vorliegenden,

in verschiedener Hinsicht außerordentlich anregenden Buches muß ich mich im wesentlichen auf ein Referat über die Grundabsicht und die Wiedergabe mehr oder minder persönlicher Eindrücke beschränken; zunächst weil es zum Teil Wissensgebiete betritt, die jenseits meiner Kompetenz liegen, und ferner, weil die erschöpfende Nachprüfung auch der gesangs- und sprachtechnischen sowie der literarisch und musikalisch ästhetischen Aufstellungen Muße und spezifisches Interesse in einem Maße beansprucht, in dem beide nur wenigen zu Gebote stehen. Den Ausgangspunkt der von Josef Rutz begonnenen, von seinem Sohne fortgeführten, nunmehr zum Zweck öffentlicher Diskussion in extenso formulierten Untersuchungen bezeichnet am besten wohl ein Vergleich mit den in letzter Zeit sich durchsetzenden Tendenzen in der Behandlung der Klaviertechnik. Wie der Klavierton hinsichtlich seines Klangcharakters nicht bloß (wie man früher annahm) von dem durch Finger und Hand-, bestenfalls Ellenbogengelenk regulierten Anschlag bestimmt wird, vielmehr an dieser Bestimmung die Arme und der ganze bewegliche Rumpf in einem nicht definier-, sondern lediglich praktisch erfahrbaren Gleichgewicht zwischen Lockerung und Konzentration mitwirken, so ist der Klangcharakter eines Gesangstons abhängig nicht allein von der Formung des Ansatzrohrs (Mundhöhle), sondern auch von der zumeist unbewußt vorgenommenen »Rumpfmuskeleinstellung«; ein Gedanke, der — bei der notorischen Beeinflussung der Atemfunktionen durch die Rumpfhaltung — nur ausgesprochen zu werden brauchte, um zu überzeugen.

Die im Gesang zu konstatierende Identität von Instrument und Künstler führt naturgemäß zu energischer Betonung der psychophysischen Parallelität: mit der »Rumpfmuskeleinstellung« als Ursache des Charakters der Tongebung korrespondiert eine seelische Disposition, eine »Gemütsanlage«. Der damit nur akzentuierten Mannigfaltigkeit individueller Erscheinungen sucht Rutz beizukommen durch Konstituierung mehrerer Typen von Rumpfmuskeleinstellung und — dementsprechend — Ausdruckstongebung und Gemütsstil. — Dem ersten Typus, den Rutz den italienischen nennt, ohne jedoch damit wie mit den folgenden ähnlichen Bezeichnungen nationale Beschränkung aussprechen zu wollen, kommen als Merkmale des Klangcharakters Dunkelheit und Weichheit, als solche des Gemütsstils bedeutende Wärme, dagegen ein verhältnismäßiger Mangel an Wucht zu. — Der zweite, deutsche Typ ist klanglich hell und weich, im Ausdruck relativ

kühl und schwach, demnach dem italienischen Typus hinsichtlich je einer Eigenschaft des Klangcharakters und Gemütsstils verwandt. — Den dritten, französischen Typus verbindet mit dem zweiten Helligkeit des Klanges und Kühle des Ausdrucks. Die trennenden Qualitäten sind Härte der Tongebung und eine durchschnittlich höhere Wucht des Gemütsstils. — Rutz konstruiert noch einen vierten Typ, bei dem sich Dunkelheit und Härte des Klanges mit Wärme und Kraft des Ausdrucks begegnen, gesteht aber von vornherein zu, daß er für diese rein verstandesmäßige Ergänzung in der Wirklichkeit kein Korrelat gefunden habe. — Jeder der vier Typen erfährt außerdem noch nähere Bestimmungen, je nachdem in ihm — selbstverständlich unter Einhaltung der durch die Hauptcharakteristik gezogenen Grenzen — Kälte oder Wärme, lyrische oder dramatische Art, Leicht- oder Schwebbeweglichkeit, Untiefe oder Tiefe vorherrschen. Den letzten zwei nur auf das Gemütliche zutreffenden Ausdruckspaaren entsprechen als Bezeichnungen des Klangcharakters Kleinheit und Größe, Unausgeprägtheit und Ausgeprägtheit.

Wie man sieht, im ganzen eine ziemlich umständliche, scholastisch anmutende Terminologie; der man aber, falls man sich nur, wie der Verfasser mit Fug immer wieder einschärft, — Einzelausstellungen natürlich vorbehalten — ihrer Relativität bewußt bleibt, volle Berechtigung wird zuerkennen dürfen: denn sie ermöglicht die systematische, wenngleich infolge ihrer Abstraktion dem Spezialfall gegenüber stets zu weitgehender Vagheit verurteilte Beschreibung und Einordnung künstlerischer Erscheinungen unter einem Gesichtswinkel, der insofern entschieden eigenartig und neu genannt zu werden verdient, als ihm (wenigstens meines Wissens) bisher noch nicht mit der durch das Vorangegangene charakterisierten Konsequenz zu seinem Recht verholten worden ist. D. h. Rutz hat, soweit ich die von ihm in Massen zitierten Beispiele heterogenster Art zu kontrollieren vermag, ein nach seinen Resultaten zum Teil zwar zunächst befremdliches, in der Hauptsache jedoch plausibles Mittel gefunden, sowohl auf dem Gebiete der Musik als der vortragsfähigen Literatur allgemeine Eindrücke der Klang- wie der Gefühlswirkung aus einer bisher prinzipiell jedenfalls nicht erforschten Schicht der Form nach in Erkenntnisse umzuwandeln. — Es ergeben sich daraus zunächst für die Einzelbeurteilung produktiver und reproduktiver Kunstleistungen auf den erwähnten Gebieten die wertvollsten Folgerungen. Der Vorteil für die literatur- und

musikwissenschaftliche Arbeit, lege sie nun auf historische oder ästhetische Gesichtspunkte Gewicht, ist gleichfalls nicht hoch genug einzuschätzen. Ferner wird der Psycholog, sobald er die Statistik von Nervenreizmessungen nicht mehr für alleinseligmachend hält, von den Rutz'schen Formulierungen nur gewinnen können; desgleichen der Anthropolog, der sich in der Erörterung der Rassenfrage mit der Rutz'schen Typentheorie auseinandersetzt. Ich empfehle, über das mehr als anziehende Detail sich aus dem Buche selbst zu unterrichten; es scheint mir, hinsichtlich des bisher Behandelten, aufmerksamstes Studium zu verdienen.

Dagegen muß ich vorläufig Bedenken äußern gegenüber der Art, wie Rutz seiner Typentheorie geregelten Einfluß auf die Gesangs- und Vortragspraxis zu verschaffen hofft. Ich habe diese Seite der Sache bisher übergangen, um fürs erste das hervorheben zu können, was mir an Rutz' Forschungen unzweifelhaft positiven Wert zu besitzen scheint, — obgleich Rutz mir sicherlich einwerfen wird, daß sich seine Theorie von seiner Praxis nicht trennen lasse. Unter Voraussetzung des theoretischen Teils erkenne ich zunächst natürlich die Notwendigkeit an, daß Werke eines bestimmten Typus in der Tongebung dieses Typus vorgetragen werden; ferner die Möglichkeit, daß Künstler, deren Orchestrum hemmungalos reagiert, intuitiv sowohl innerhalb ihres eigenen als eines fremden Typs die erforderliche Rumpfhaltung nebst ihren Differenzierungen einnehmen, — entsprechend dem Gemütsstil der wiedergegebenen musikalischen oder dichterischen Schöpfung. Aber ich bezweifle, ob es möglich ist, in Fällen, wo die natürliche Anlage versagt, auf dem Umwege über den Intellekt die notwendige Disposition zu erzeugen, anzuerziehen, d. h. — Rutz drückt es selber fast so aus — als sozial ausgleichende Gerechtigkeit zwischen Talent und (wenigstens relativer) Talentlosigkeit zu fungieren. Zugegeben, daß die Feststellung der Grundbewegungen bei den ersten drei Typen (Abdominal-, Thorakal- und Aszendenzhaltung) treffend ist, so erhebt sich angesichts der Angaben, die Rutz über die sekundären Bewegungen macht, welche die im Vorangegangenen bezeichneten »näheren Bestimmungen« körperlich darstellen, die dreifache Frage:

1) Beruht der Glaube, diese sekundären Muskelbewegungen deskriptiv bewältigen, um nicht zu sagen: begrifflich fassen zu können, nicht auf einer — wenn auch durchaus entschuldbaren — Autosuggestion?

2) Entsprechen die Rutzschen Angaben dem Tatbestand? und



3) Ist es möglich, Muskelbewegungen von der durch diese Angaben bezeichneten lokalen Differenziertheit überhaupt bewußt auszuführen?

Ich habe einstweilen auf keine dieser Fragen eine zufriedenstellende Antwort. — Soll Rutz' Lehre auf die Praxis einwirken, so taugen dazu keine Definitionen oder wenigstens, was dem sehr ähnlich sieht; dazu verhilft lediglich die — Praxis. Daß Rutz Vater, der erst in vorgeschrittenem Alter die Experimente am eigenen Leibe abschloß, keinen Drang mehr verspürte, Unterricht zu erteilen, ist durchaus begreiflich; absolut unverständlich dagegen, daß Rutz Sohn es unterläßt, die Übertragbarkeit seiner Tonformungs-ideen von Fall zu Fall aufs gewissenhafteste zu erproben. Die Gründe, mit denen er sich gegen diesen offenbar erwarteten Vorwurf zu verteidigen sucht, berühren ebenso unstichhaltig als verstimmend. Ich halte es für dringend geboten erstens, daß er die von seinem Vater begonnenen konzertartigen öffentlichen Vorträge mit verschiedenen charakterisierter Tongebung fortsetzt, zweitens, daß er Schülern von möglichst heterogener Anlage in möglichster Gleichmäßigkeit sein eigenes Können mitteilt. Dabei wird es sich m. E. vor allem um eine bis ins letzte gehende Erziehung des Ohres handeln müssen; mit bewußter »Rumpfmuskeleinstellung« besonders in frühen Stadien zu operieren scheint mir insofern geradezu verhängnisvoll, als dadurch beim Anfänger nur zu leicht eine Verkrampfung, also ein beim Singen an sich fehlerhafter Zustand herbeigeführt würde. Vielmehr wird auch der Vertreter der Typentheorie genau so wie es bisher jeder leidlich vernünftige Gesangslehrer getan hat, zunächst dafür sorgen müssen, daß der Organismus des Schülers sich lockert, d. h. reaktions-tüchtig wird. Die Fähigkeit, im Einzelfall das Richtige zu treffen, ergibt sich darauf innerhalb des Umfangs der ursprünglich vorhandenen Anlage — und nur diese kann geweckt, nicht über sie hinaus etwas produziert werden — ganz automatisch, soweit nur der Lehrer nach Rumpfstellung, vornehmlich aber nach seiner Tongebung selber als Paradigma dienen kann. — Von der Einhaltung der damit gegebenen Richtlinien scheint wenigstens mir das Schicksal der Rutz'schen Typentheorie in der Praxis abzuhängen, nicht aber von der im wissenschaftlichen Interesse natürlich unerläßlichen schriftstellerischen Propaganda, — ganz zu schweigen von der heute jedenfalls mehr als anspruchsvollen Forderung einer aus öffentlichen Mitteln zu

errichtenden Stilbildungsschule im Wagner'schen Sinne.

Zum Schluß kann ich nicht umhin, auf eine, wie mir scheint, prinzipielle Ähnlichkeit der Rutz'schen Typentheorie mit — Riemann's Phrasierungslehre hinzuweisen. Wie dort infolge der Aufdeckung bestimmt formulierbarer Gesetze des musikalischen Geschehens die Musikästhetik Unschatzbares gewann, für die Praxis dagegen eigentlich nur eine allgemeine Anregung abfiel, während die Detailausgestaltung der Lehre sich eher als instinkthemmend, denn -fördernd ausweist, so steht es m. E. auch hier. Der Künstler von übermittelmäßiger Begabung wird durch Rutz auf Gesichtspunkte aufmerksam gemacht, die sich subkutan schon immer in seiner Tätigkeit ausdrückten; im Einzelfall aber ist er trotzdem stets wieder auf den Fonds persönlicher Intuition angewiesen, den er eben von Natur hat und an dessen Bestand keine noch so geistreiche Reflexion etwas zu ändern vermag. Herm. Roth.

Stauber, Paul, Vom Kriegsschauplatze der Wiener Hofoper. Das wahre Erbe Mahler's. Wien, Huber u. Lahme Nachf. M 1,—.

Streatfeild, Richard A. "The Opera". London, Routledge, 1908. New edition. 363 pp. demy 8vo. 7/6.

This admirable book should be translated into other languages, as being the best thing of its kind in any, and international in application. It gives the history of opera, especially through the concrete examples, from Jacopo Peri (1561—1633) down till today. For every opera "in the modern repertory" (giving elbow-room to those words) author halts, and sets out the plot in concise reasonable form and with much excellence of language. The critical views on the music are worthy of respect. Arrangement (with indexes) so clear that available for reference no less than perusal. Preceded by well-turned preface from pen of J. A. Fuller Maitland. For Streatfeild's book on growth of "poetic basis", see VIII, 150, Jan. 1907.

Tschudi, Clara. "Ludwig II, King of Bavaria". London, Sonnenschein, 1908. pp. 274, demy 8vo. 7/6.

The youthful "romanticist on the throne" had scarcely turned round there (1864, aged 19), when he sent for Wagner (aged 51, and at Stuttgart in retreat from Vienna) in truly Sultan-like fashion with a signet-ring, and thus altered the course of musical history. In bed in the small hours of the morning on the 16th July



1870 he gave the order which mobilized his army to support Prussia against France; from which act, for all waited for the Wittelsbach, proceeded German unity. Four months later, if more grudgingly, he wrote a midnight letter to the King of Prussia which made Germany an Empire. If instead of being a shy neurotic prince, dimly knowing his own motives, he had been a Bonaparte consciously riding the whirlwind, he could not have done three things more dramatically incisive.

This extraordinary case, with its afternoon of wild insanity, has fascinated a host of writers, such as Beyer, Brachvogel, Craemer, Gerold, Karl, Heigel, Ireland, Kobell, Lampart, Graser, Müller, Sailer, Zeiller. No one has written more graphically than the present Norwegian authoress, b. 1856, of the same original noble stock as Burkhard Tschudi, founder 1732 of Broadwoods. Indeed she is unique in these character-studies, having done the same by Madame Mère, the Empresses Augusta, Elizabeth and Eugénie, Queen Maria Sophia of Naples, and the "Women of the day"; making her books as engrossing as the best fiction, and having her Norwegian translated comprehensively into German, French and English. Lives at Tönsberg (Norway). Late King Oscar of Sweden gave her gold medal "literis et artibus".

The chapters on Wagner, (V, VI, XXVI, XXVII, etc.) are of consummate interest. First comes the brief period (May 1864 — Dec. 1865) when, after wretched discomfort and debt, he sunned himself on the shores of Starnbergersee and at Munich, receiving lavish favour from an injudicious youth. The popular will and the boy-king's hand together drove him out from Briennerstrasse, but the motive of the latter was more jealousy than an active morality. Of course there is the Tristan and Isolde performance (10 June 1865), where Munich took over Vienna's unfinished task. Later the 1876 visit to Bayreuth, when Ludwig's admiration had become more intellectual than personal. The story is told in some detail of the 210 one-man-audience midnight performances (1871—1885) at the Munich Hof-Theater, whereof 165 were plays and 45 were operas; he thus heard in 1884 and 1885 Parsifal itself 9 times (produced at Bayreuth 1882). Few realize the extent and duration of this proceeding. Ludwig continued Wagner's 1865 "Sustentationsgehalt" (amount not revealed) down to W's death; this in contrast with his general fickleness. Wagner's

life was 1813—1883, Ludwig's was 1845—1886. The latter reigned 22 years, and drowned himself in shallow water in the Starnberg lake the day after he was put under restraint in the Schloss Berg. He was a man of fine ideas, just overbalanced.

These Tschudi character-sketches contain neither the plain ordination of facts, nor the accurate dating, which are the essence of history. But they make the subject-matter understood to people who never read history. Though not so declared, present book is for every musician's shelf. English translation well done by Ethel Harriet Hearn. She makes some small mistakes. E. g. "holding their lectures" is not English for ministers taking their papers to a king.

Vallas, Léon, *La Musique à Lyon*. Tome I.

*La Musique à l'Académie*. Lyon 1908, in-4<sup>o</sup> de 250 pages. 7 frs. 50.

Notre collègue M. de La Laurencie analysera plus longuement que je ne puis le faire ici cet ouvrage. Je tiens pour ma part, à signaler à tous nos collègues étrangers l'intérêt capital de cette publication. L'histoire de la musique, est ordinairement le moindre souci de nos travailleurs provinciaux. Ça et là, quelques recherches d'archives, enfouies dans des bulletins archéologiques, forment la seule contribution que nous pouvons attendre des amis de la musique, éloignés de Paris.

Avec M. Vallas, la musicologie s'affirme, et produit une œuvre d'érudition digne de ce nom. Puisée aux sources directes, l'*Histoire de la Musique à Lyon* nous révèle toute une phase de notre vie artistique française. Ce premier tome traite de la musique à l'Académie lyonnaise. Les tomes 3 et 4 parleront de l'Opéra et des Concerts. Le tome 2 formera la publication d'œuvres inédites des artistes Lyonnais. J. E.

Wagner, Richard, *Œuvres en Prose*. T. II.

Traduites en Français par J.-G. Prod'homme et Dr. F. Holl. — (Weber. — La Neuvième Symphonie. — Les Nibelungen. — Un théâtre national Allemand. — Discours (1848). Un volume in-18 jésus. Librairie Ch. Delagrave, 15, rue Soufflot, Paris. 3 fr. 50.

Le second volume des *Œuvres en prose* de Wagner, traduites par MM. Prod'homme et Holl, vient de paraître. Il contient un certain nombre de projets amorcés par Wagner, dont certains furent abandonnés, tandis que d'autres recevaient une pleine réalisation.

La traduction de notre collègue est précise et heureuse. J'ai déjà signalé l'année dernière, l'intérêt qu'il y aurait à répandre des œuvres comme celles-là, dans notre Enseignement secondaire, où elles feraient un heureux contre-poids au classicisme de nos humanités. Je sais

bien que c'est là une chimère. Wagner n'ira dans l'Université que le jour où il sera devenu classique lui-même, et ce jour est encore bien loin.

Un bon point à M. Prod'homme pour sa courageuse traduction.

J. E.

## Zeitschriftenschau<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

### Veränderungen:

**MWB** Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, eingegangen.

**MRu** Neue Musikalische Rundschau, München, ebenso.

**RM** Revue Musicale, Paris, jetzt Quai de Passy 16.

**SH** Sängerkhalle, Leipzig, jetzt »Deutsche Sängerbundeszeitung«, Leipzig, C. F. W. Siegel.

- Anonym.** Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in Bamberg, NMZ 30, 8. — Lilli Lehmann und Haus »Wahnfried«, S 66, 52. — Die gekürzten Wagner-Vorstellungen, S 67, 2. — Granville Bantock, MT 50, 791. — Rheinberger memorial fund. (The erection of a memorial tablet at the house of Josef Rheinberger at Munich), NMR 8, 86. — Aged musicians, MMR 39, 457. — The Year 1908, MMR 39, 457. — Richard Wagner und seine Künstler, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 50. — Richard Wagner in seinen Briefen (von Erich Kloß [Bespr.]), OMZ 17, 2. — Was sie (berühmte Bühnensänger) vorher waren, Blätter f. Belehrung u. Unterhaltung. Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten, 1909, 18. Jan. — Frédéric-Auguste Gevaert †, VM 2, 8.
- Adam, Joh.** Zur Datierung des Lutherliedes (Ein' feste Burg), MSfG 14, 1.
- Ahrent.** Sänger und Gesangsarzt, Mk 8, 8.
- Andro, L.** Striche, AMZ 36, 2.
- Antcliffe, Herbert.** Liszt and Brahms, MMR 39, 457.
- Baerwart, Th.** Die Basler Liedertafel, SMZ 49, 1f.
- Band, Erich.** Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters, DMZ 40, 2.
- Batka, R.** Zur Konzertreform, KW 22, 8.
- Bauer, Curt.** E. T. A. Hoffmann's musikalische Weltanschauung, HKT 13, 4f.
- Baumstark, Anton.** Die Wasserweihe an Epiphanie nach dem koptischen Ritus, KM 10, 1.
- Bertini, P.** Il progresso del Wagnerismo in Italia, NM 13, 156.
- Bever, A. van.** Le cantique des cantiques de Pierre de Courcelles, SIM 5, 1.
- Bohn.** Le nombre musical grégorien, ou rythmique grégorienne, théorie et pratique, par le R. P. D. Mocquereau (Besprech.), GBl 34, 1.
- Bonvin, Ludw.** Aus Archiven und Bibliotheken: Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. I. Historischer Sinn. — Tradition, MS 42, 1.
- Boseley, Leonard K.** Henry Willis: an appreciation, MO 32, 376.
- Br., J.** Ariane et Barbe-Bleue, de Paul Dukas, GM 55, 2.
- Bremme, Wilh.** Die antiken Metra im lateinischen Kirchenliede bis zur sogenannten Renaissance, KM 10, 1.
- Browne, James A.** Handel's Trumpeter, MMR 39, 457.
- Brussel, R.** Lettres inédites d'Emanuel Chabrier, SIM 5, 1.
- Bülow.** Aus Hans von Bülow's letzten Briefen (Briefe von H. v. Bülow, herausgegeben von Marie von Bülow), SMZ 49, 1.
- Challier, Ernst, sen.** Ist die Verlängerung der bestehenden Schutzfrist ein Bedürfnis für den Musikalienhandel und die musikalische Welt? DMMZ 31, 3f.
- Chavarri, Eduard L.** La cansó del Sol, RMC 5, 60.
- Clop, F. Eusebio.** I recitativi liturgici nella tradizione francescana, Rassegna gregoriana per gli studi liturgici et pel canto sacro, Roma, 7, 11/12.
- Conze, Joh.** Zur Frage des Befähigungsnachweises der Musikpädagogen gegenüber der Staatsregierung, AMZ 36, 2.
- Curzon, Henri de.** Ernest Reyer, GM 55, 3.
- Monna Vanna, à l'Opéra de Paris, ibid.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

- Dickinson, Edward. The teaching of musical appreciation, Mus 14, 1f.
- E., F. G. The Milton Tercentenary Celebrations, MT 50, 791.
- Engelke, Bernhard. Joh. Friedr. Fasch, Versuch einer Biographie, SJMG 10, 2.
- Enschedé, J. W. Wilhelm Heinrich Christoph Schmölling †, Cae 66, 1.
- Finck, Henry T. Modern improvements in Prima Donnas, Mus 14, 1.
- Fisher, Eleanor. Frederick A. Stock, Mus 14, 1.
- Fricke, H. Prüfungsordnung für Lehrer und Lehrerinnen des Gesanges an hamburgischen höheren Schulen u. Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalten, Sti 3, 4.
- Fridberg, F. Beethoven's »Fidelio« und die Leonoren-Ouverture Nr. 3, Sonntagsbeilage z. Voss. Zeitung, 1908, Nr. 51.
- Frommhold. Zur Choralbuchreform, K 20, 1f.
- G., W. F. Studio incidents with reflections for the new year, Mus 14, 1.
- Gauer, Oscar. Genius v. Charlatanry, MO 32, 376.
- Glabbatz. Wie die Alten disponierten. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues, MSfG 14, 1.
- Göhler, Georg. Schwedische Musik, KW 22, 8.
- Hadow. Schubert's »Gastein« symphony, NMR 8, 86.
- Hähn, Rich. Die Ablehnung des neuen Bühnenvertrages, AMZ 36, 1.
- Atmen und Singen, Mk 8, 8.
- Harris, Clement K. On turning over a new musical leaf, Mus 14, 1.
- Heuß, Alfred. Händel's Samson in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander, ZIMG 10, 4.
- Hirzel, Bruno. Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinand's I. aus dem Jahre 1527, SIMG 10, 2.
- Hölschner, G. Buch- und Musikalienhandel, Die Weltwirtschaft, Leipzig, 3. Jahrg. 2. Teil.
- Hülcker, Wilh. Johanna Kinkel. Ein Gedenkblatt zu ihrem 50. Todestag, NMZ 30, 7.
- Humbert, Georges. A travers la littérature musicale, VM 2, 8.
- Huré, Jean. Joseph Bonnet, MM 20, 24.
- Irrgang, Bernh. Neue Orgelwerke, MRu 1, 20/21.
- Istel, Edgar. Deutsche Weihnachtsspiele, MRu 1, 20/21.
- Weber et Wagner, GM 55, 2.
- Judson, Arthur. John Smith, practical musician, Mus 14, 1.
- Kamiński, Lucian. Mannheim und Italien, SIMG 10, 2.
- Kidson, Frank. The evolution of clef signatures, NMR 8, 86.
- Kloß, Erich. Das Tannhäuser-Bacchanal, RMZ 10, 3.
- Berliner Musik-Glossen, MRu 1, 20/21.
- Kocsirz, Adolf. Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus (von E. Biernath), ZIMG 10, 4.
- Kufferath, M. F.-A. Gevaert, MM 20, 24.
- Lahee, H. C. Musical education in England, Mus 14, 1.
- Lamprecht. Beiträge zur Ästhetik der modernen Musik. (Aus: »Zur jüngsten deutschen Vergangenheit«), RMZ 10, 1.
- Laurence, L. de la. Notes sur la jeunesse d'André Campra, SIMG 10, 2.
- Law, F. S. American Choral societies: A symposium, Mus 14, 1.
- Siegfried Ochs and the Philharmonic Chorus of Berlin, Mus 14, 1.
- Lederer, Victor. Die Geige Paganini's, RMZ 10, 3. Leipziger Neueste Nachrichten, 6. Jan. 1909.
- Lessmann, Otto. Some unpublished Brahms' letters (From the AMZ), NMR 8, 86.
- Levin, Julius. Von berühmten Streichinstrumenten, Berliner Tageblatt, 1908, Nr. 663.
- Lewinsky, Josef. Tannhäuser-Reminiszenzen, AMZ 36, 1ff.
- Liebscher, Arthur. Was uns not tut. Ein Kapitel vom Auswendigspielen im Konzertsale, NMZ 30, 7.
- Liliencron, D. v. Die Macht der Musik, Nord und Süd, Berlin, 32, 12.
- Limac, O. L. Wann stimmt ein Blasinstrument rein? DMMZ 31, 3.
- Lowe, George. The songs of Richard Strauß, MO 32, 376.
- Maclea, Charles. Sir George Smart, Musician-Diarist, SIMG 10, 2.
- Maguire, Helena. Professor Max Mueller: a true music lover, Mus 14, 1.
- Markus, S. Die »Vestalin« in Mailand, NMZ 30, 8.
- Marsop, Paul. Römischer Musikbrief, Mk 8, 8.
- Mathews, W. S. B. Music teaching in small towns: Is it fatal to musical ambition? Mus 14, 1.
- Mauclair, Camille. Claude Debussy, Der Zeitgeist, Beiblatt z. Berliner Tageblatt, 30. Nov. 1908.
- Milligen, van. François Auguste Gevaert (1838—1908), Cae 66, 1.
- Mojsisovics, R. v. Erich Adolf Degner †, KL 32, 1f.
- Morsch, Anna. Mozart. Sein Leben und Schaffen von Dr. Karl Storck (Bespr.), KL 32, 2.
- Moser, Gustav von. Reminiszenzen an Franz Liszt, RMZ 10, 2.

- Müller, Heinr. Orgelumbau in der Stadtkirche zu Friedberg i. H., MSfG 14, 1.
- Münlich, Rich. Zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohn-Bartholdy's, MSS 3, 10.
- Nef, Karl. Bach als Maler (Bespr. des Schweizer'schen Buches über Bach), SMZ 48, 35.
- Eine historische Musikinstrumentensammlung in Zürich, SMZ 49, 1.
- Alte Meister des Klaviers. IV. Johann Pachelbel, 1653—1706, Mk 8, 8.
- Neuhaus, Gust. Das natürliche Notensystem, AMZ 36, 2.
- Newman, Ernest. Recent new works in England. Elgar's new symphony — Musical Festivals, NMR 8, 86.
- Niemann, Walter. Die deutsche Musik der Gegenwart (von Rudolf Louis), Blätter f. Belehrung u. Unterhaltung. Beilage der Leipziger Neuesten Nachr. 18. Jan. 1909.
- Ott, Karl. Il »Confractorium« nella liturgia ambrosiana, Rassegna gregoriana per gli studi liturgici et pel canto sacro, Roma, 7, 11/12.
- Palme, R. Die Orgelwerke Magdeburgs einst und jetzt, nebst kurzen Mitteilungen über die Kirchen, ZfI 29, 10f.
- Parker, D. C. On the moral power of music, MO 32, 376.
- Petsch, Robert. Die Tragik des »Fliegenden Holländers«, Mk 8, 8.
- Pietzsch, Herm. Trompetenblasen in alter und neuer Zeit, DMZ 40, 2.
- Pohl, Louise. Weimarer Erinnerungen, BfHK 13, 4.
- Pougin, Arthur. François-Auguste Gevaert, nécrologie, M 75, 1.
- Le bilan musical de l'année 1908 au théâtre, ibid.
- Première représentation de Monna Vanna à l'Opéra, M 75, 3.
- Prout, Ebenezer. André Pirro's »L'esthétique de Jean Sebastian Bach«, MMR 39, 457f.
- Prümer, Adolf. »G. P.« (Generalpause), RMZ 9, 51/52.
- Quittard, H. Etudes de musique moderne: le Requiem de M. Ch. Lenepveu, RM 9, 1.
- R-r, O. Wien, die Musikstadt, HKT 13, 5.
- Reed, William. Musical criticism, MO 32, 376.
- Reimann, H. Hans von Bülow, Nord und Süd, Berlin, 32, 12.
- Riemann, Hugo. Baron Frédéric Auguste Gevaert †, ZIMG 10, 4.
- Formenlehre und Vortragslehre. (Aus Grundriß der Musikwissenschaft), SMZ 48, 36.
- Riemann, Ludw. Das musikalische Innenleben der Kinder bis zum sechsten Lebensjahre, MSS 3, 10f.
- Rivet, Gustave. La musique et le budget de la République française en 1909, RM 9, 1.
- Rohde, Heinr. Johann Nikolaus Beisheim. Ein kurzes Lebensbild, Si 34, 1.
- Romeu, Lluís pbr. Segon Congrès de Música Sagrada, RMC 5, 60.
- Roujon, Henri. Notice sur la vie et les travaux de Giuseppe Verdi, GdM 2, 6f.
- Rudder, May de. Peter Cornelius à Weimar (1852—1859), VM 2, 8.
- Sachs, Curt. Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels, SIMG 10, 2.
- Ein schweizerischer Psalter in italienischer Sprache aus dem Jahre 1753, MSfG 12, 12.
- Sandhage, A. Eine Ausgabe des Graduale Vaticanum mit rhythmischen Zeichen, KM 10, 1.
- Schaub, Hans F. Der Rückgang des Musikzeitschriftenwesens, DMZ 40, 2.
- Scheurleer, D. F. Jean Marie Leclair L'ainé in Holland, SIMG 10, 2.
- Schmid, Andreas. Liturgica: Sanctus — Benedictus! MS 42, 1.
- Schmidt, Leopold. Ehrlichkeit in der Musik, S 67, 1.
- Schneider, Louis. Von der »Komischen« und der traurigen Oper in Paris, S 66, 52.
- Schünemann, Georg. François Auguste Gevaert †, AMZ 36, 3.
- Schütz, Rudolf. Ein Lehrgang nach der Elementarklavierschule ohne Text von Adolf Ruthardt, KL 32, 1.
- Musikunterricht als »technisches Fach« an Seminaren, MSS 3, 10.
- Schüz, A. Tonsetzer der Gegenwart: Sigfrid Karg-Elert, NMZ 30, 7.
- Schweitzer, Albert. Sobre la personalidad y l'art de Bach (acabament), RMC 5, 60.
- Segnitz, Eugen. Friedrich Klose, BfHK 13, 4.
- Corregio's Farbenmusik, AMZ 36, 3.
- Servaes, Franz. Felix Weingartner und die Wiener, Leipzig. Tageblatt, 24. Jan. 1909.
- Southgate, T. Lea. Musical instruments in Indian Sculpture, ZIMG 10, 4.
- Spanuth, Aug. Das Musikjahr 1908, S 67, 1.
- Zur »ersten Bülow-Biographie«. Einwendungen von Marie von Bülow, S 67, 2.
- Spitta, Fr. Liturgischer Rückblick auf die Erlebnisse eines halben Jahrhunderts, MSfG 14, 1.
- Starcke, Herrmann. Aus denkwürdiger Zeit. I. Meyerbeer's »Afrikanerin« in der Pariser Uraufführung, NMZ 30, 7.

- Storck, K.** Ein Neujahrswunsch, AMZ 36, 1.  
 -t-. Leipzigs Musikzeitschriftenwesen, Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 302.  
**Th.** Ein neues Regenlied von Brahms, RMZ 9, 50.  
 — Ruth St. Denis, RMZ 10, 2.  
**Thomas, Wolfgang A.** Die neueste Mode, RMZ 10, 2.  
 — Über chromatische Chromatik, RMZ 9, 51/52.  
 — Die unsterbliche Geliebte Beethoven's, RMZ 10, 1.  
 — Brahms heute, RMZ 9, 50.  
**Tischer, G.** Perioden in der Musikgeschichte. RMZ 10, 3.  
**T(ischer), G.** Französische Noten über deutsche Musik, RMZ 9, 50.  
**Trabandt, H.** Einige Geschichten über Geigensammlungen, Blätter f. Belehrung u. Unterhaltung, Beilage d. Leipziger Neuest. Nachrichten, 25. Jan. 1909.  
**Trapp, E.** Luisa Tetrazzini, NMZ 30, 8.  
**Unger, Max.** J. B. Cramer und M. Clementi, BfHK 13, 4.  
**Urbach, Otto.** Auch eine Strafpredigt, NMZ 30, 8.  
**Vancsa, M.** „Gustav Mahler's Erbe“ von Dr. Paul Stefan (Bespr.), Die Wage, Wien, 11, 51/52.  
**Vajs, Jos.** Etwas über den liturgischen Gesang der Glagoliten der vor- und nachtridentinischen Epoche, Archiv f. slavische Philologie, Berlin, 30, 1/2.  
**W., G.** Aphorismen über Glocken, GBl 33, 12 f.  
**Weingartner, Felix.** Eine Zeitgenossin Beethoven's. Eine Begegnung, KL 32, 2.  
 — Striche bei Wagner, NMZ 30, 8.  
**Welcker, Felix.** François Auguste Gevaert †, Mk 8, 8.  
**Whiting, Arthur.** The lesson of the Clavichord. NMR 8, 86.  
**Wild, Irene.** Das Brahms-Denkmal von Max Klinger, S 67, 1.  
**Williams, T. D.** Sight reading, Mus 14, 1.  
**Winter, M.** Vater Haydn, Fürs Kind, Festschrift für die Jugend, anlässlich des 60jähr. Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josef I. herausgeb. vom Klub Deutscher Schriftstellerinnen in Prag, 1908. Nr. 1.  
 -y-. Zentralsingschule Würzburg, GBl 34, 1.  
**Zuijlen van Nijvelt, J. A. H. Baron van.** Het mysticisme in 't werk van Richard Wagner, Cae 66, 1 f.  
**Zuschneid, Karl.** Musikalische Zeitfragen: Aufgaben und Ziele des Musikpädagogischen Verbands, NMZ 30, 8.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Brüssel.

Nach erfolgter Neuwahl setzt sich der Vorstand der Sektion Belgien der IMG. wie folgt zusammen:

Vorsitzender: Edgar Tinel, Direktor des Kgl. Konservatoriums in Brüssel.

Schriftführer: Ernest Closson, Conservateur am Museum des Kgl. Konservatoriums in Brüssel.

Schatzmeister: Hans Taubert, i. Fa. Breitkopf & Härtel in Brüssel.

#### Paris.

La dernière réunion de la section de Paris a eu lieu le 12 janvier, salle Gaveau, sous la présidence de M. Ch. Malherbe, président.

Trois communications ont été faites à cette séance:

par M. Prod'homme, sur la Statistique musicale de la France, et particulièrement de Paris (subventions aux théâtres et à la musique, recettes des théâtres, concerts et spectacles);

par M. Laloy, sur Rimski-Korsakoff et l'audition colorée;

par M. Aubry, sur la vie et la condition sociale et juridique des Jongleurs aux XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

Le secrétaire: J.-G. Prod'homme.

#### Washington<sup>1)</sup>.

D. C. On December 15th, 1908 the Washington Choral Society performed Handel's "Judas Maccabaeus" with Arnold Dolmetsch of Boston at the

1) Aus bestimmten Gründen fand der gesamte Bericht an dieser Stelle der Zeitschrift seine Aufnahme.



harpsichord. No "additional accompaniments" were used and a sincere effort was made to perform this wonderfully fresh oratorio in the spirit of its age. The concert was noteworthy because it deliberately broke away from the ill-advised custom to perform the "Messiah" year after-year without giving Handel's other oratorios a fair chance to be heard. The rather primitive choral and orchestral situation has prevented the conductor Heinrich Hammer from living up to his European reputation, but it is safe to say that no other conductor in this neighbourhood could have accomplished half the artistic results. Dolmetsch's accompaniments on the harpsichord were delightful. He afforded the local musicians a rare treat and object lesson by demonstrating in a private recital the possibilities and charms of the clavichord. Who has never heard a Bach fugue on the clavichord, does not know how "romantic" and expressive a fugue really may sound. The "Well tempered clavichord" on the modern pianoforte is a caricature, and the modern pianoforte instead of a harpsichord in Handel's oratorios is a very poor substitute indeed.

The truth of this rather obvious declaration of principles was further demonstrated by Arthur Whiting, the remarkable American pianist and composer, who contrasted the clavichord, harpsichord and pianoforte in a recital in conjunction with the thirtieth annual meeting of the Music Teachers National Association held at Washington from Dec. 29 to 31st. Let our keyboard artists play the old music on the instruments for which it was conceived, and the revival of Scarlatti, Couperin, Froberger &c will be easy!

Prof. Waldo F. Pratt, the President of the M. T. N. A. had prepared an elaborate and instructive programme of addresses and discussions of educational topics by the best men of this serious-minded organisation which under his guidance bids fair to exercise important educational functions in the musical life of the United States. Vital problems in school and college music, harmony, terminology, musical pedagogy in general, &c. were ably discussed by Messrs. Pratt, Chadwick, Stanley, Foote, Root, Cady, Farnsworth, Gow, Smith, McWhood, White, Manchester and other well known executives. Besides Arthur Whiting, Maud Powell the violinist and the Knapp Quartet of Evanston, Ill., entertained the convention with a recital. The Knapp Quartet deserves credit for having introduced to the members of the M. T. N. A. a new Pianoforte Quintet by the young and gifted American composer Arsue Oldberg, who assisted at the piano. In honor of the occasion the Library of Congress had arranged a special exhibition of rare music and books on music, thus supplementing a paper read on the Music Division of the Library of Congress by the undersigned.

Most members of the American Section of the I. M. G. being also members of the M. T. N. A., the annual meeting of the former was held during the convention on December 30th. at the Library of Congress, with result that the American membership was increased by six. Prof. Stanley, the President of the Section, presided at the meeting. Prof. Gon of Vassar College read a very thoughtful paper entitled "A Comparison of Sixteenth Century and Nineteenth Century Tendencies in Musical Theory"; and the undersigned, in absence of the author, read a brief but stimulating paper prepared by Jaroslaw de Zielinski, Buffalo, N. J., on American Folkmusic.

In this paper the author joined issue with those who see in the music of the North American Negro the natural basis of an American Folk song. Claiming as others have done before him that the negro has borrowed more from his former master than he contributed to his mode of musical speech, Mr. de Arthur Farwell, regarded of the music of the North American Indian as a more legitimate source of true American Folk song. The discussion of the paper developed a consensus of opinion that the music of both the American negro and Indian might contribute something towards American music, but that neither could be a satisfactory basis of the white man's Folkmusic.

After re-election of the present officers of the American Section (Prof. A. A.

Stanley, Ann Arbor, Mich., President; Dr. Frank Damrosch, New York City, Vice President; Mr. O. G. Sonneck, Washington D. C., Secretary; Prof. Waldo S. Pratt, Treasurer) and the election of Prof. Geo. C. Gow, Vassar College as fifth Executive Officer provided by the Constitution, all members present helped to make the annual reunion of the American Section a most "gemütlich" and pleasant affair.

Washington.

O. G. Sonneck.

### Umfrage.

Für zwei Spezialpublikationen über Josef Haydn wäre mir die Einsicht in alle Briefe, die das Verhältnis Haydn's zum Verlagshause Artaria & Co. in Wien, sowie die Herausgabe seiner schottischen Lieder betreffen, sehr erwünscht. Ich erlaube mir daher die Bitte an Besitzer derartiger Briefe zu richten, Abschriften davon an meine Adresse einsenden zu wollen.

Dr. Hugo Botstiber,  
Sekretär der k. k. Akademie für Musik u. darstellende Kunst.  
Wien III. Lothringerstraße 14.

### Buchhändlerkatalog.

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Musikverlagsbericht 1908. I. Nach Gruppen geordnet. II. Alphabetisch geordnet.

### Neue Mitglieder.

Calvin B. Cady, 225 Newbury St., Boston, Mass.

E. Closson, Conservateur am Kgl. Konservatoriums-Museum, Brüssel, 47 Avenue Ducpetiaux.

Professor Rossetter G. Cole, University of Wisconsin, Madison, Wis.

Professor Charles H. Fransworth, Teachers College, Columbia University, New York City.

Dr. Charles A. E. Harris, Earncliffe, Ottawa, Canada.

Lucian Kamiński, Musik-Redakteur der Allgem. Zeitung, Königsberg i. Pr., Große Schloßteichstraße 11 I.

Leonard B. McWhood, Columbia University, New York City.

Heinrich Melcer, Direktor der Warschauer Philharmonie, Warschau, Moniuski 5.

Richard Scheumann, Musikschriftsteller, Kleinzschachwitz bei Dresden, Therese Maltenstraße.

Professor R. L. Schneider, Direktor der Dresdner Musikschule, Dresden-Blasewitz, Berggartenstraße 1.

Carlyle M. Scott, University of Minnesota, Minneapolis, Minn.

Frl. Professor Marie von Sobolewska, (priv. Gesangschule), Warschau, Chmielna 14.

William A. White, Teachers College, Syracuse University, Syracuse, N. Y.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. phil. Adolf Chybiński, jetzt Krakau, Długa-Gasse 4 I.

Carl Hasse, jetzt Kantor an der Johanniskirche in Chemnitz, Uferstraße 4 I.

Dr. Vladimir Helfert, jetzt Prag-Smichow, Egenberggasse 7.

Edgar Tinel, jetzt Direktor des Kgl. Konservatoriums. Brüssel, 16 place du Petit-Sablon.

---

Ausgegeben Anfang Februar 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gantzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

---

Heft 6.

Zehnter Jahrgang.

1909.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### Mitteilungen über den III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Wien.

Man ersucht dringendst, die Anmeldungen und Einzahlungen zum Kongresse sobald als möglich vorzunehmen, da die Zuteilung der Karten zu den Konzerten und Veranstaltungen nach der Reihenfolge der Anmeldungen und Einzahlungen vollzogen wird.

Da bisher schon zahlreiche Anmeldungen aus dem In- und Ausland vorliegen, so wird dieses Ersuchen im Interesse derjenigen, die dem Kongresse beitreten wollen, wiederholt. Es wäre dem Wiener Kongreßausschusse sehr peinlich, wenn etwa diejenigen, die sich spät melden, entweder minderwertige Sitzplätze oder zu einzelnen Veranstaltungen gar keine Plätze mehr erhalten könnten.

Wien, im Februar 1909.

Der Wiener Kongreßausschufs.

---

### Josef Lanner's Fortleben im Volksliede.

#### II.

---

In der Zeitschrift der IMG., Jahrgang VIII, Heft 1 (Oktober 1906), S. 6 ff. wurde das Vorkommen einer Lanner'schen Melodie im Volksmunde kritisch beleuchtet. In Nachfolgendem sollen zu dieser Arbeit Nachträge (I.) sowie neue Nachweise über das Fortleben Lanner'scher Musik (II.—V.) dargeboten werden.

#### I.

Zu den sieben in oben angezogener Arbeit veröffentlichten Parallelen von Lanner's Steirischen Tänzen (Mel. A.) finden sich noch je eine Melodie in J. Pommer, Liederbuch für die Deutschen in Österreich, [Wien, 1894] S. 249 f., Nr. 179, aus Oberösterreich (Kremsmünster) stammend, Original in Fdur, (Mel. B.) mit der Anmerkung: »Weise einem Lanner'schen Walzer

sehr ähnlich und in V. Zack, Heiderich und Peterstamm, I., [Graz, 1885] S. 8, Nr. 5, aus Steiermark, Original in D dur (Mel. C.) mit dem Texte von A. Schosser<sup>1)</sup>.

A. 

B. 

Kurz sand dö Lieb-schäf - ten auf dem Länd, ans nimmt das

C. 

A. 

B. 

änd' - re glei bei der Händ; g'wischpelt und g'redt wird ja

C. 





a nit viel, ans woas, das änd-re wis



J. Lanner's Fortleben im Volksliede, I. S. 7.

Bei mir hier gestattet, auf einen Druckfehler, der in Kremser's Gesamtaus-  
aufmerksam zu machen. Takt 1: des Mittelsatzes (Melodie A. 13) heißt

12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

A. will. d'Hoch - zeit is a glei dà,

B. d'Mua - da sagt a glei »Jä«, sie hât's jä

C. a so tâff, sunst hätt's koan Männ.

Melodie B. ist im I. Teile (Takt 1—12) der Unterstimme des Originalen in den Umrissen gleich, nur zeigt sie einen weit einfacheren rhythmischen Aufbau. Der II. Teil (Takt 13—20) ist im allgemeinen der Melodie A. gleich, nur ist die rhythmische Gliederung  $\text{♩} \text{♩}$  in  $\text{♩} \text{♩}$  umgewandelt.

In Melodie C. ist im I. Teile das Stimmenverhältnis des Originalen umgekehrt, die Lanner'sche Oberstimme tritt hier als Unterterz auf. Der II. Teil ist vom Originalen vollständig verschieden, findet sich aber schon als Melodie D. in dem I. Aufsätze über Lanner's Fortleben.

Beide Melodien zeigen als Volksgut die für die süddeutsche Volksmusik



charakteristische Vermeidung der chromatischen Sekunde und die Bevorzugung der Septime. [Takt 1, 2, 4, 5, 7, 8 und Takte 14 und 18, <sup>1)</sup>

Der Text zur Melodie B. findet sich als 3. Strophe der im I. Teil dieser Arbeit veröffentlichten Melodie F., ebenfalls aus Oberösterreich stammend.

## II.

Zu einer weiteren Melodie aus Lanner's Steirischen Tänzen (Mittelsatz des II. Tanzes, (Melodie A.) findet sich eine sehr ähnliche Ländlerweise in dem handschriftlichen Ländlerbuche des Johann Kummer in Getzersdorf [Gb. Herzogenburg, N. Ö.] (für eine Violine, 1875, Original Adur), welche hier als Melodie B. mit dem Lanner'schen Original verglichen ist.

The musical score consists of two staves, A and B, with 16 measures numbered 1 through 16. The time signature is 3/4. The melody is written in treble clef. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The score is divided into four systems of four measures each. Measures 1, 2, 4, 5, 7, 8, 14, and 18 are marked with a '1' above them, indicating a specific rhythmic or melodic feature.

Die Melodienähnlichkeit tritt zwar nur in den Takten 1—4 und 9—12 deutlich zutage (Gleichheit der betonten Taktteile); die Takte 5—8 und der Schluß (13—16) zeigen eine vom Original abweichende Fassung, was aber bei Volksmelodien nicht selten ist. In den Takten 5—8 wird durch diese Abweichung der Übergang vermieden, während der Schluß bei aus der Kunstmusik eingedrungenen Volksweisen meistens abgeändert erscheint. Das Hauptargument für die Herstammung der Melodie B. von der Lanner'schen Weise ist aber die rhythmische Gliederung, welche mit dem Originale fast übereinstimmt. Ein weiterer Beweis für die kunstmäßige Herkunft dieses Ländlers liegt endlich in dem Umstande, daß der achte, volksmäßige Ländler acht Takte und monopodische Betonung besitzt, während vorliegender Tanz 16 Takte und dipodischen Rhythmus aufweist.

## III.

Eine in der Volksmusik öfters vorkommende Melodie stammt aus J. Lanner's 180. Werk, das den poetischen Titel »Abendsterne« führt. Es ist dies das I. Thema des 1. Walzers, welches weiter unten als Melodie A. (Original E dur) angeführt ist.

Zu dieser Weise finden sich folgende Parallelen:

Melodie B.; H. R. August, Schwäbische Volkstänze, [Stuttgart, ohne J. Z.] Heft II, Nr. 1. »Der Hausschlüsselwalzer« (Original in D dur).

Melodie C.; A. L. Gaßmann, Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland [Basel, 1906], S. 144, Nr. 180, woselbst auf S. 192 in der Anmerkung steht: Eine bekannte Walzermelodie (Lanner?).

Melodie D.; J. Pommer, Jodler und Juchezer [Wien, 1889], S. 20, Nr. 24, Jodler aus Steiermark. (Original in F dur).

Melodie E.; V. Zack, Heiderich und Peterstamm II. [Graz, 1887], S. 11, Nr. 8, Lied: Bei mein' Derndl, aus Steiermark. (Original in C dur).

The image displays five staves of musical notation, labeled A through E, representing different versions of a waltz melody. Each staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation shows measures 1 through 5 of the melody. Above the staves, the measures are numbered 1, 2, 3, 4, and 5. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The staves are connected by a brace on the left side.

The musical score consists of two systems of five staves each, labeled A through E. The first system contains measures 6 through 11, and the second system contains measures 12 through 16. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Staves A and B feature more complex melodic lines with slurs and ties, while staves C, D, and E show simpler accompaniment patterns. The measures are numbered 6 through 16 above the staves.

Die größte Ähnlichkeit mit dem Originalen zeigen Melodie B. und C. Beide Melodien vermeiden aber als unvolkstümliches Element die chromatische Sekunde (Takte 1 und 9)<sup>1)</sup>. Während aber Lanner in den Takten 5, 7, 9 und 13 den Rhythmus durch Hinüberziehen des Tones vom vorhergehenden Takte gewissermaßen unterbricht, stellt die Volksüberlieferung den rhythmischen Fluß wieder her und wählt, diese Änderung gleichsam hervorhebend, für den 1. Taktteil obengenannter Takte einen neuen Melodieton; daher kommt es auch, daß die Töne der betonten Taktteile in diesen Takten nicht

1) Vgl. L. Riemann, a. a. O.

gleich sind. Es wird dies gerade hier erwähnt, weil in der Regel die Gleichheit der betonten Takteile das verlässliche Charakteristikum der Ähnlichkeit zwischen Volksmelodien ist.

Die Melodien D. und E. (beide aus Steiermark) ähneln nur in den Takten 1—4 und 9—12 der Vorlage und weichen in den übrigen Teilen erheblich davon ab, so daß man sie als Fortbildung der Lanner'schen Melodie betrachten könnte. Bezüglich des Gebrauches der chromatischen Sekunde und des Rhythmus gilt das schon bei den Melodien B. und C. Erwähnte.

Der Schluß ist bei allen zur Vergleichung zitierten Weisen verschieden, wobei das bei Abschnitt II über den Abschluß Gesagte in Erinnerung gebracht wird.

Immerhin erwähnenswert und ein Beweis für die Volkstümlichkeit ist noch die Tatsache, daß diese Melodie sich in allen Gebieten der Volksmusik (Tanz, Jodler und Lied) vorfindet und sich, wie Melodie D. zeigt, der volkstümlichen Begleitungsart des »Sekundierens« (Begleitung in der Unterterz) größtenteils fügt.

#### IV.

In einem Soldatenliede (B. H. Dieter, Soldatenliederbuch, Salzburg, 1881; S. 139 Nr. 83, Original Cdur) finden wir eine Walzermelodie op. 103. Die Werber. (Melodie A., Original in Gdur, während das Soldatenlied, Melodie B., in Cdur notiert ist.)

Da in Melodie B. auffallenderweise die chromatischen Erhöhungen der Lanner'schen Weise stehen geblieben sind und nur der Schluß abgeändert wurde, müssen wir wohl bezüglich der Volkstümlichkeit des Soldatenliedes einigen Zweifel obwalten lassen.

## V.

Zum Schlusse möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß eine Melodie aus Lanner's 143. Werk, »Marien-Walzer« [1. Walzer, 1. Thema] sich auch im Böhmerwalde das Heimatsrecht erworben hat. Jos. Rank, Aus dem Böhmerwalde [Leipzig, 1843] teilt auf S. 100 diese Melodie in C dur (Lanner's Original steht in A dur) unter Voranstellung folgender Worte mit: »Ein Teil eines Lanner'schen Walzers überraschte mich jetzt auf der Harmonika.« Da diese Melodie aber genau mit dem Original übereinstimmt, ist eine vergleichende Kritik unnötig, und es mag bloß die eine Tatsache hervorgehoben werden, daß Lanner's unsterbliche, volksgemäße Melodien sich nicht nur in den Alpenländern, sondern auch im Norden ihres Ursprungsortes Wien die Herzen des Volkes erobert haben.

Wien.

Raimund Zoder.

## A Schubert Song Analysed.

„Viola” is not the longest of Schubert's songs, though it is by far the most perfect and beautiful of the long ones, and stands among his ripest works. It was written in March, 1823, when he was twenty-six years old and was about to begin the composition of *Fierrabras*, his largest opera. Five months previously, he had written the two movements of his most flawless and profound orchestral work, the *Unfinished Symphony*, and had revised his huge *Mass* in A flat. He was soon about to begin on the great song-cycle, „*Die schöne Mullerin*,” and before the year was out he finished it and wrote the incidental music to „*Rosamunde*,” besides several of his most exquisite single songs, such as „*Auf dem Wasser zu singen*,” „*Du bist die Ruh*,” and „*Dass sie hier gewesen*.” Among these „*Viola*” is well worthy of its position. Its superiority to the other very long songs is not altogether accounted for by its later date; for though „*Der Taucher*” and „*Die Einsamkeit*,” to take only two instances, were written when Schubert was eighteen, yet he was then capable of the „*Erköning*” and „*Gretchen am Spinnrade*,” two of the most masterly and powerful dramatic creations in the whole literature of song.

Strange to say, outside Schubert's own genius the main circumstance that was conducive to the perfection of „*Viola*” lay in the words. Composers have a habit of seizing on the great things a poem might mean, before they have time to reason out coldly what it actually does mean. In the case of a great composer this habit has the most splendid results in the setting of great poetry, for the ideas of such poetry flash into the composer's mind and translate themselves into his own forms and language with the most spirited accuracy and sureness of touch. It would be extremely difficult to find any important instance of a great composer's setting of a great poem where the composer could be proved to have missed the point of the words. On the other hand this quick sympathy is not conducive to an equally quick discriminating faculty. A composer will see that the sentiments, contrasts, and proportions of a poem will easily run parallel with those of a beautiful musical design, long before he realises that the sentiment of the poem is unreal and its style affected. The unreal sentiment is to him so much raw material for translation into substantial deep-felt art, and the affected style a hint for the happy use of spontaneous characterization in harmony and rhythm. Poetry



that is capable of musical setting at all is to the great composer so much raw material for a musical work of art, very raw if it be feeble poetry, and over-mastering in its inspiring effect if it be great in itself.

The words of "Viola" are by no means great, but they naturally elicit a very effective musical structure; and the unreality of their sentiment is translated by Schubert into something unrealistic indeed, but not unreal. "Der Taucher," by Schiller, was a far finer poem, but Schubert could not bring out from it a strong appeal to one's sense of musical form; and the necessity for doing justice to it as a dramatic piece of declamation prevented Schubert from bringing out its most convincing formal element as poetry—its rolling ballad-rhythm. "Viola" is by Schober, a man whose sole claim to consideration is that he was a good friend to Schubert, and wrote verses into which Schubert could read both poetry and form when he set them to music. The rhythm of "Viola" is not so swinging as to be lost in slow declamation, nor the style so declamatory as to suggest breaking up the rhythm.

"Viola" begins with a long refrain, a call to the snowdrop (or in German the "snowbell") to "ring its bell in the meads," as herald of Spring, the bridegroom, returning victorious from his fight with Winter. Schubert sets this to the following melody, prefacing it with a pianoforte introduction, which gives the same theme in a simpler form. (One would not have thought a simpler form possible or effective if the main version were all one knew. but with Schubert both are in the highest degree poetical and alive) —

**Mäßig.**


1.   
 Schneeglöck-lein, o Schneeglöck-lein, in den Au - en  
  
 läu - test du, läu - test in dem stil - len Hain, läu - te im - mer  
  
 läu - te zu, läu - te, läu - te, läu - te im - mer zu,

The pianoforte then begins a new figure —

2.   
 (b)

which furnishes a suggestive accompaniment to the account of Spring's victorious return. The snowdrop is bidden to summon all the flowers to greet "Spring, the Bridegroom"; the music, following the festive character of the words, modulates brightly to the dominant, where, after a formal close, the pianoforte has a short interlude, in which No. 2 (b) is given a clear thematic character —

3. 

Then the snowdrop is invoked again to "ring the flowers up from their sleep," which naturally brings about the return of No. 1 in extenso with the added accompaniment, in monotone, of the rhythm that was used for "Victorious Spring," .

Thus the first main section of the work is rounded off in firm musical form and yet with accurate following of the words.


A deliberate change to a rather distant key is now made; and an altogether new movement in quick triple time with a rippling accompaniment sets out in F major. "Viola," the violet, is the first to hear the thrilling sound —

4.   
 o - la, zar - tes Kind, hörst zu - erst den Won - ne - laut.

She hurries to meet the Bridegroom, and does not stop to see whether others are as forward. Suddenly she is alarmed — (the pianoforte rhythm becomes syncopated, and distant modulations start from a sudden plunge into the minor) —

5.  usw.  
 Doch ein ängst - li - ches Ge - fühl  
 usw.

Slowly the bass descends chromatically from F, and thus, in a fine series of distant but sequential modulations, and an accompaniment that follows the vacillations of "Viola" and the situation with perfect faithfulness and musical spontaneity, Schubert brings us to the extremely distant key, G minor. The tempo becomes very slow as the violet pauses at finding herself alone without sign of sisters or bridegroom. Then, stricken with shame, she flies hither and thither, far and wide, looking everywhere for signs of life and companionship in the grass and hedges. Rapid modulations, always sequential and broad, and quick common time with a tremolo in semiquavers, here, as always, faithfully follow the words while retaining full control over musical structure. As the violet becomes wearied and despondent the accompaniment subsides and becomes a monotonous quaver figure in A flat, the original key —

6. 

and on this No. 1 returns again — an invocation to the snowdrop to summon the other flowers to the aid of Viola.

With superb structural and tonal power, Schubert puts his next movement in the same key — thus laying due stress on the tonic after all these wanderings, and at the same time expressing a fine contrast between the confidence of the flowers that now arrive in procession, and the bewildered

shame of the lost Viola. Also the effect of an utter change of rhythm and matter without any change of key is in itself unusual and bold.

Here is the new theme, spaciouly started after five bars of broad symphony —

Ziemlich langsam.

7. 

Ro - se na - het, Li - lie schwankt, Tulp' und



Hy - a - zin - the schwellt

So when Spring arrives (which he does to the tune of No. 3 — one of the most splendid strokes of musical structure in the whole range of song) he finds all the flowers there to meet him, except his favourite — Viola. He sends them all in search of her — a breathless rapid movement, beginning in B natural major (a new and somewhat remote key), fitly characterizes this search —

Sehr geschwind.

8. 

Al - le schickter su - chend fort

From here to the end the sequence of keys is, but for a momentary break at Viola's death, one of rising 3rds, viz., A flat to (C flat) B natural, B natural to D, D minor to F, and thence, through a touch of D, to A flat). They reach the spot where Viola is wasting away in solitude and shame, but they reach it too late; the delicate flower, its love and longing too great for its strength, has perished —

Langsam.

9. 

Doch es sitzt das lie - be Herzstummundbleich, das Haupt ge-bückt

It will be seen that the key, F major, is that in which "Viola" first appeared (No. 4). Schubert, as he announces the death, passes into D minor the one key more distant than that G minor in which we had "Viola's" discovery that she was alone. From this extreme point, D minor, a very fine "enharmonic modulation" — (change of meaning in an equivocal chord) —

10. 

leads back to the tonic, A flat, where the song is perfectly rounded off by a final return to No. 1, unvaried, as the snowdrop is bidden to toll Viola's knell.

## Notiz über den Nachlaß Agostino Steffani's im Propaganda-Archiv zu Rom.

Es gibt eine alte Lebensbeschreibung Steffani's, die, vergraben in einem venezianischen wissenschaftlichen Jahrbuch<sup>1)</sup> des 18. Jahrhunderts, allen seinen Biographen unbekannt geblieben ist. Ihr Titel lautet: »*NOTIZIE DI MONSIG. / AGOSTINO STEFFANI / VESCOVO DI SPIGA, / E VICARIO APOSTOLICO / Negli stati dell' Elettore Palatino del / Reno, del Marchese di Bran- / denburgo, e dei Principi / di Brunswick*«; ihr Urheber ist ein Landsmann Steffani's, Conte Giordano Riccati, der, in der Musikgeschichte als Verfasser theoretischer Werke nicht unbekannt, sich als solcher auch in dieser Biographie durch einen langen Exkurs über das Wesen der Dissonanz nicht verleugnet. Nur zweimal finde ich das Werkchen zitiert: in der Vorrede zu der prächtigen venezianischen Ausgabe von Benedetto Marcello's Psalmenwerk, die 1783 gedruckt wurde; und in dem Steffani gewidmeten Artikel der »*Nouvelle Biographie Générale*« — wo es zwar angeführt, aber leider nicht benutzt ist. Leider; denn unter den älteren Biographien Steffani's ist diese bei weitem die beste und zuverlässigste: es ist ein Mißgeschick sowohl für Steffani's, wie für wichtige Abschnitte von Händel's Lebensbeschreibung gewesen, daß alle Forscher statt auf sie, auf die elende, angeblich nach den Angaben Händel's von Hawkins vor 1752 verfaßte Lebensskizze angewiesen waren, die zuerst in »*The Gentleman's Magazine*« (1760, S. 489) erschien, und dann, den massenhaften englischen Kopien Steffani'scher Duette vorgebunden, eine große Verbreitung gefunden hat. Und Riccati's »*Notizie*« hätten außerdem auf eine Quelle hingewiesen, die unter den für Steffani so reichlich fließenden doch wohl den ersten Rang behauptet. Es heißt da (S. 6):

»Im Archiv der Sacra Congregazione de Propaganda Fide liegen 86 Bände von Akten, die Monsignor Steffani angehen. Eingeteilt und geordnet hat sie der berühmte Abt Costantino Ruggieri<sup>2)</sup>, dessen Leben der treffliche Herr Abt [Giovanni] Cristofano Amaduzzi<sup>3)</sup> beschrieben hat, dem ich zum großen Teil die vorliegenden Notizen verdanke.«

Wie kamen diese Papiere ins Archiv der Propaganda?

Steffani starb am 12. Februar 1728 zu Frankfurt a. M., ohne testamentarische Verfügungen zu hinterlassen. Seine Hausleute, vornehmlich sein Sekretär und Beichtvater J. W. Tapper, trugen Sorge, daß der gefährdete Nachlaß im Archiv der Frankfurter Bartholomaeus-Stiftskirche eine sichere Stätte fand, bis sich der rechtmäßige Erbe melde. Als solchen betrachtete die Propaganda-Kongregation den hl. Stuhl, und gab dem Kölner Nuntius Auftrag, die Hinterlassenschaft in Obhut zu nehmen, und besonders den Verlust und die Verstreuung von Steffani's Papieren zu verhindern: zumal die hannöversche Regierung — trotz dem Protest des kaiserlichen Residenten zu Hamburg — auf die in Hannover verbliebenen Briefschaften Steffani's

1) Tom. 33 der von Angelo Calogerà begonnenen, nach seinem Tode von Fortunato Mandelli weitergeführten »*Nuova Raccolta d'Opuscoli Scientifici e Filologici*«. Venezia, Simone Occhi 1779. — Die Sammlung ist durchaus nicht selten.

2) Von 1758—1762 Soprintendente della Stamperia di Propaganda. Moroni. Dizionario.

3) Ein Nachfolger Ruggieri's von 1770—1792.

schon ihre Hand gelegt hatte. Der Nuntius entledigte sich seiner Aufgabe, verkaufte die Hinterlassenschaft, zahlte Steffani's Schulden — 2029 Gulden blieben übrig — und nahm die Papiere an sich: er hatte sie auch richtig gegen den pfälzischen Kurfürsten Carl Philipp zu verteidigen.

Unterdessen hatte ein Vetter des verstorbenen Bischofs, Antonio Scapinelli, Arciprete von Castelfranco, im Verein mit dem Priester D. Giacomo Antonio Steffani (Sohn eines Vetters von Agostino) die Rechte der Kurie auf die Erbschaft bestritten und seine Ansprüche geltend gemacht: die Folge war, daß die Kongregation dem Cölner Nuntius befahl, den ganzen Nachlaß — »pecunias residuales et scripturas« — nach Rom an sie zu schicken, »ad effectum illas consignandi cui de iure; et interim partes melius iustificent iura sua coram eadem Sacra Congregatione«. Außer dem Geld kamen im Jahre 1731 in Rom an »drei große Kisten, deren zweie die Briefschaften des verstorbenen Prælaten enthalten; die dritte schließt in sich *viele musikalische Compositionen*, die man in Deutschland nicht hat losschlagen können«. 1732 wurden die Prozeßakten gedruckt — ein wertvolles Dokument für die Biographie Agostino Steffani's — am 12. Januar 1733 endlich entschied die Kongregation gegen die apostolische Kammer zu Gunsten der Angehörigen des Bischofs. So wanderte denn die Geldsumme, die durch die Transportkosten für die drei Kisten von ca. 575 Scudi auf 525 Scudi 73 $\frac{1}{2}$  Bajocchi zusammengeschmolzen war, mit einer, der »musikalischen« Kiste, nach Castelfranco; auf die beiden andern scheint Scapinelli keinen Wert gelegt oder die neuen Transportkosten gescheut zu haben: sie verblieben der Propaganda<sup>1</sup>). Was aus den Musikalien geworden ist, war mir bis jetzt unmöglich zu erfahren; Riccati macht über ihr Schicksal die trübselige Bemerkung:

»Le carte di Musica passarono in mano degli Eredi, che non ne tennero quel conto, che meritavano«.

Der Inhalt der beiden andern Kisten dagegen liegt noch vollständig und wohlbehalten auf dem Propaganda-Archiv. Die alte, von Abbate Ruggieri stammende Nummerierung — geschrieben auf in die Bände eingelegte Zettel — ist zum größten Teil zugrunde gegangen, zerrissen oder von Tinte zerfressen. Nur etwa ein Viertel war noch leserlich oder ließ sich mit Hilfe von Riccati wieder herstellen; es war nötig, die Bände wieder neu zu ordnen, und ich weiß nicht, ob mir gelungen ist, die alte Reihenfolge getreulich zu treffen — woran schließlich auch soviel nicht gelegen ist. Ein Index, der freilich etwas summarisch ausfallen mußte, erleichtert jetzt wenigstens einigermaßen den Zugang zu dem Inhalt der Bände. Das Prinzip, nach dem Ruggieri die Papiere hat zusammenbinden lassen, ist nicht leicht zu erkennen: bald finden sie sich nach der behandelten Materie, bald nach Adressaten geordnet. Zur ersteren Reihe, die am Anfang steht, gehören die Akten über Steffani's große Negotiationen: die am Brüsseler, Bonner, Trierer, Düsseldorfer Hofe seit 1693 (Band I); die in Rom 1708/09 (Band IV); sein Briefwechsel mit dem Hofe von Toskana, Hannover, Wolfenbüttel (II, III); die Akten über seine Probstei Selz; — in der zweiten Reihe, die augenscheinlich nach dem Rang der Adressaten aufgestellt war, sind

<sup>1</sup> Propaganda-Archiv, *Acta della S.C.*, und *Scritture riferite* aus den Jahren 1728–1733. Leider fehlen in den *Scritture originali* von 1732 die zu den Akten gehörigen Dokumente. — Herrn Dr. Philipp Hildebrandt bin ich für vielfältige Unterstützung meiner Arbeit herzlichen Dank schuldig.



ganz nach äußerlichen Rücksichten bald Briefwechsel, bald bloß Konzepte Steffani's oder Originalbriefe an ihn zusammengebunden. 22 Bände jedoch gehen in ihrer Ordnung ganz auf Steffani selbst zurück; im Jahre 1723 beginnt er nämlich seine Briefe in Konzeptbücher einzutragen, deren jedes die Briefe eines halben Jahres umfaßt. Die nach Rom gerichteten Schreiben beanspruchen immer zwei besondere Halbjahrsbände, so daß auf jedes Jahr vier Bände kommen; von 1727 an denkt Steffani auch der Pfalz einen eignen Band zu. So hat er bis zum 10. Februar 1728 seine Korrespondenz fortgeführt.

Es ist klar, daß der biographische Wert dieser Papiere sehr groß ist. Seine Tätigkeit als Diplomat, seine Wirksamkeit als apostolischer Vikar, der Kampf, den er lebenslänglich um seine Benefizien führte, tritt in zahllosen Briefwechseln zutage, die er mit Fürsten, hohen und niederen Geistlichen, Diplomaten und Agenten, mit Freunden und Feinden unterhalten hat: und damit auch sein Charakter in all' seinen Vorzügen und Schwächen. Für seine letzten 25 Lebensjahre wird man über alle Fragen aus diesen Akten Aufschluß erhalten; ein Band, der erwähnte I., reicht sogar bis 1693, in eine wenig erhellte Zeit zurück; ja selbst über seine Herkunft und früheste Kindheit finden sich unerwartete Nachrichten.

Als musikgeschichtliche Quelle betrachtet, bereiten die Bände dagegen anfangs einige Enttäuschung. Steffani scheint weder die Briefe von Musikern an ihn, noch die Konzepte seiner Antworten an solche der Aufbewahrung für würdig gehalten zu haben. Eine Ausnahme machte er nur, wo sich das apostolische Interesse mit dem musikalischen verband: das ist der Fall in der von 1713 bis 1716 reichenden Korrespondenz mit dem Casseler Kapellmeister Ruggiero Fedeli, die schon Riccati aufgefallen ist; desgleichen in der mehrbändigen, eine Fülle von wertvollen Notizen bergenden mit dem Dichter Stefano Pallavicini. Auch in den Schreiben von und an hochgestellte Gönner und Freunde sind Anspielungen auf Steffani's musikalische Vergangenheit nicht vermieden — es seien hier genannt: Briefe der Prinzessin von Toskana Violante Beatrix; des Bischofs von Würzburg, Joh. Phil. Franz von Schönborn; des Grafen Bothmar in London (auch Händel's Name taucht da auf); und andere. Und in diesen oder jenen Band haben sich doch auch Blättchen und Briefe verirrt, die allein den Musiker Steffani angehen <sup>1)</sup>.

München.

Alfred Einstein.

<sup>1)</sup> Nur ein Brief sei hier angeführt, weil er eine Lücke meines Verzeichnisses der Duette Steffani's in den bayrischen »Denkmälern« aufdeckt. Dies Schreiben ohne Unterschrift, wohl von J. E. Galliard herrührend (London, 16. Sept. 1727 enthält u. a. die Bitte an Steffani, den Besitz der *Academy of ancient Music* an Werken Steffani's zu vervollständigen. Unter den ihr fehlenden Kompositionen wird ein Duett genannt, »ou il y a ces paroles [:] *Vestito bruno*«. Dieses Duett ist mir unbekannt; es wäre erfreulich, führte dieser Hinweis auf seine Spur. — Ich bekenne bei dieser Gelegenheit einen weiteren Mangel meiner Duett-Bibliographie. Unter den drei Steffanihandschriften, die das Conservatorium in Neapel besitzt, enthält eine, die umfangreichste, eine Anzahl von Duetten unter Steffani's Namen, die mir sonst nirgends begegnet sind, von denen aber eines oder das andre wohl von ihm herrühren könnte. Das Manuskript verdient jedenfalls eine genaue Untersuchung.

## Vorlesungen über Musik<sup>1)</sup>.

**München.** Dr. Eugen Schmitz »Wissensch. Vorträge für Damen«: »Richard Wagner und seine Stellung in der Geschichte der Oper« (mit Demonstrationen am Klavier), (wöchentlich 1stündig von November bis März).

**Regensburg.** Bibliothekar Dr. Karl Weinmann an der Kirchenmusikschule (Januar bis Juli): Choralgeschichte mit prakt. Übungen nach der *Editio Vaticana* (2 St.); Geschichte der polyphonen Kirchenmusik vom 15.—17. Jahrhundert (1 St.); Musikästhetik (1 St.)

**Starnberg.** Dr. Eugen Schmitz in der Ortsgruppe des bayr. Vereins f. Volkskunst und Volkskunde: »Das deutsche Volkslied« (mit Demonstrationen am Klavier).

## Notizen.

**Brüssel.** In Sachen des Snoock'schen Vermächtnisses an das Konservatorium, wird uns von absolut zuverlässiger Seite mitgeteilt, daß die kostbare Instrumentensammlung von den Erben Snoock's verkauft wurde, und daß der Käufer, Herr Louis Cavens, die Sammlung dem Institut vermacht hat.

**Dresden.** Unser Mitglied Dr. Hugo Daffner, bis dahin Musikredakteur der Allgemeinen Zeitung in Königsberg i. P., hat in der gleichen Eigenschaft die Stellung an den »Dresdner Nachrichten« angetreten.

**London.** *Mendelssohniana.* The late music-critic Vernon Blackburn had a command of striking and well-turned phrases. But his method of writing on an uncongenial theme was to give six sentences of apparently hearty laudation, followed by one of detraction which more than cancelled the rest. To which insincere subtlety, downright hostility is preferable. He applied this process to a brochure on Mendelssohn (G. Bell, 1904). Its nett conclusions represent a now prevalent anti-Mendelssohnian attitude among a large section in this country. The great struggle which goes on round contemporary impressionism dulls the fineness of men's senses, and one has to pass through the crowd and out to the other side, in order to see clearly again. Just now Mendelssohn does not count for much in London, while still reigning in most of the provinces. Mendelssohn visited England 10 times: — 1829, 1832, 1833 twice, 1837, 1840, 1842, 1844, 1846, 1847. The birth-centenary (3 February, 1909) has been celebrated by concerts and lectures all over the country. The following are:—(a) a short appreciation by Frederick Corder, (b) a longer one by F. Gilbert Webb, (c) a concluding sentiment in Sir Alexander Mackenzie's two lectures before the Royal Institution, d) a detailed list of Mendelssohn's descendants communicated by Prof. Albrecht Mendelssohn-Bartholdy of Würzburg to the music-critic Joseph Bennett, and serving to supplement the family-tree at vol. III, page 111, of the new Grove's Dictionary.

a) Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy — to give him his full name — was the grandson of Moses Mendelssohn, a learned Jewish philosopher, whose second son, Abraham, became a wealthy banker, and had four children. The eldest of these, Fanny, became a fine musician, and it is a curious fact that several of the best songs ascribed to Felix are really by his sister. Felix was the second child; and was splendidly educated by an exceptionally clever mother. With the usual precocity of his race he began to show the results of this at the age of twelve. From that time onward, with a methodical care very uncommon among musicians, he made a fair copy of each of his compositions and filed it, so that at his death an almost complete autograph collection of his works, occupying forty-four large volumes, was ready for his biographers. Not only so, but he filed every letter he received, important or otherwise, as twenty-seven huge volumes attest. He was a voluminous and exuberant letter-writer, with a caligraphy like copperplate, and was in the habit of decorating his epistles with

1) Es wird ersucht, die einzelnen Vorträge der Redaktion direkt mitzuteilen. D. R.

marginal sketches and other ornamenta. He practised sketching and painting in water colours assiduously, especially on his holiday tours; he played billiards and chess very well; he conducted and arranged many concerts; always kept up his pianoforte playing; and loved gymnastics, riding, dancing, swimming, and other energetic pursuits. Yet all this did not prevent him in his short life endowing the world with some two hundred highly-finished compositions, great and small.

b) The world is greatly indebted to its painters and its poets — the former make permanent the ephemeral and the latter crystallise the noblest thoughts of humanity; but it owes more to the makers of music, for their strains penetrate the home and appeal where the witnesses of other arts are seldom seen. Music is the paramount divinity of home-life, which it sweetens and refreshes as the pure air from heaven, and of all composers Mendelssohn is most associated with home thoughts and the intimate recollections of past days. His "Songs without words" have become songs of memory, and it is doubtful if any piece is more frequently played than his Violin Concerto. If only because of countless hours of pure enjoyment his music has given to multitudes, the centenary of his birth at Hamburg on February 3, 1809, deserved to be widely honoured. But Mendelssohn has a greater claim; for he was a worshipper of the beautiful, and his ideal of music was the balanced expression that makes for perfection. He had his gentle mannerisms, and in his strains are often heard the echoes of the complacent melancholy that was held to be a sign of culture in his day the musings of a poetic mind, which, while revelling in the beauty of a rose-bud, regrets its transient state. His social position preserved him from coming in contact with the steely edge of adversity; he experienced no gnawing hunger or desolateness of despair; and he only knew of the tragedies of life through the sorrows of others. The path he travelled was smoothed by wise and loving parents, faithful friends, and the equanimity of his own bright and lovable disposition; but no man has left in music a more faithful record of his individuality and the sincere convictions of a pure and sensitive mind.

To the poet Nature speaks in myriad forms, and in return he invests her with a thousand meanings. Mendelssohn was peculiarly sensitive to the influence of Nature's moods. They stimulated his imagination to activity that resulted in the production of musical gems. A member of the Taylor family, at whose house he stayed for a few days when on his visit to England in 1829, relates how Mendelssohn, struck by a pretty creeping plant covered with trumpet-like flowers, subsequently improvised a pianoforte piece, which he said the fairies might play on these delicate trumpets, and this formed the basis of the Capriccio in E minor for pianoforte. The most remarkable instances of this intense sympathy with Nature are the splendid "Hebrides" overture and the "Scotch" symphony, which were directly inspired by the scenery on his visit to Scotland.

Mendelssohn loved the English people, and that affection was based on the heartiness of his reception by the Philharmonic Society and its Patrons on his first visit to England in the Spring of 1829. The appreciation he met with came with peculiar gratefulness owing to his recent unpleasant experiences with the Berlin authorities, and so deep was the impression thus created, that near the close of his life he spoke of it as "having lifted a stone from his heart".

c) It is difficult to say when Mendelssohn was in his prime, because between intervals of undoubted inspiration there were less happy inspired moments. But admitting all his limitations, there remains an extraordinary heritage of splendid accomplishment, full of undisputable originality, colour, and atmosphere, and of an invention which was nothing less than a revelation in its day, and might very well serve again as a model of disciplined symmetry, artistic restraint, delicate feeling and fancy.

d) This is the list of Mendelssohn's descendants.

1. Carl, born Febr. 7, 1838. Leipzig; died 1897. Professor of Modern History at the Universities of Heidelberg and Freiburg, 1866—1873 (then his health broke down and he retired).

Married a) Bertha Eisenhardt (+ 1870). A daughter: Cecile, married to her cousin Otto. b) Mathilde von Merkl, living now at Leipzig. A son, Albrecht, Professor of Law at the University, Würzburg.

2. Marie, born 1839, died 1898.

Married to Victor Benecke, London. Two sons: Paul, tutor, Magdalen College.

Oxford; Edward, died in the Alps, 1895. Else. Margaret (Eastbourne painter).

3. Paul, born 1841, died 1880. Director (chairman) of the Aktien Gesellschaft für Anilin Fabrikation (Afga), in Steglitz, near Berlin.

Married a) Else Oppenheim. Son: Otto, married to his cousin Cecile; knighted by the King of Prussia, 1908; lives as Otto von Mendelssohn Bartholdy, at Potsdam. Two children: Hugo and Cecile. b) Enole Oppenheim. Two sons: Ludwig and Paul, the latter a student of science at Göttingen. Two daughters: Cecile Gilbert and Lili Passini, living with their husbands in Baden-Baden and Vienna.

4. Felix, born 1843, died 1851.

5. Lili, born 1845.

Married to Privy Councillor Adolf Wach, Professor of Law at Leipzig; the greatest authority on the Law of Procedure in Germany; member of the Upper Chamber (House of Lords) in Saxony. Three sons: Felix, in the Civil Service, Dresden; Hugo, architect; Adolf. Three daughters: Elisabeth von Steiger, Dora Mendelssohn Bartholdy (wife of Albrecht named above). Marie.

**Mendelssohnfeiern.** Solche sind in Deutschland fast überall in kleinerer oder größerer Weise abgehalten worden. Am ausgiebigsten feierte wohl Leipzig seinen einstigen ersten Musiker. Man konnte von einer eigentlichen Mendelssohnwoche reden. Nicht nur gelangten beide Oratorien zur Aufführung, sondern überhaupt eine ganze Reihe geistlicher Vokalwerke, selbst Solisten (Liederabende) widmeten ihr Programm Mendelssohn. Es ist wohl auch sicher, daß gerade die geistlichen Vokalschöpfungen M's. noch einer langen Zukunft entgegensehen. Ein Unikum, das sich nur Leipzig leisten konnte, sei noch besonders erwähnt: Bei der Feier im Gewandhaus wirkten Rudolf Gottschall und Carl Reinecke mit, jener mit einem Prolog, dieser mit einem Gedächtnisartikel. Beide Männer (geb. 1823) stammen noch aus der Mendelssohn'schen Zeit, Reinecke genoß noch den Unterricht des Meisters; 63 Jahre sind seit seinem Tode verflossen. An vielen Orten wurden auch Vorträge über M. gehalten; auch allgemein gehaltene Zeitschriften gedachten des Tages. Soviel sich aber überblicken läßt, hat man sich heute unbekannter Instrumentalwerke nicht angenommen; man begegnete den üblichen Werken, die einer »Erinnerung« gar nicht bedürfen. Bis Dirigenten sich zu einem Spezialstudium versteigen, hat es noch immer seine gute Weile.

**Monte-Carlo.** Le grand théâtre du Casino a représenté au commencement de ce mois: Christophe Colomb, de M. Franchetti, Hélène (reprise) de M. Camille Saint-Saëns, le Cobzar, de Mme G. Ferrari, Naristé, fantaisie japonaise, de M. Bellenot, et le Vieil Aigle, de M. Raoul Gunsbourg (instrumentation de M. Léon Jehin.) Le concert du 11 février a été dirigé par MM. Otto Lohse et Léon Jehin.

**Nice.** Quo vadis? opéra en cinq actes d'un jeune compositeur bordelais, M. Nougès, vient d'être représenté avec succès au grand théâtre de Nice. Un ouvrage de M. Nougès doit être joué prochainement à l'Opéra-Comique de Paris.

**Paris.** L'Opéra a repris, le 5 février, le ballet de Javotte, de M. J. L. Croze, musique M. Camille Saint-Saëns. Ce ballet avait été représenté, en 1899, à l'Opéra-Comique.

M. Ch. Malherbe, président de la section de Paris de la S. I. M., a été nommé bibliothécaire de l'Opéra, en remplacement d'Ernest Reyer, dont la nomination datait du mois d'avril 1866.

M. Hennebains, flûtiste solo de la Société des Concerts et de l'Opéra, a été nommé titulaire de la classe de flûte au Conservatoire, en remplacement de M. Taffanel, décédé.

**Zakopane (Galizien).** Mieczysław Karłowicz, einer der bedeutendsten polnischen Komponisten, auch um die Chopinforschung verdient, wurde während des Ausfluges im Tatra-Gebirge von einer Lawine getötet. Die Bestattung fand in Warschau am 18. Februar statt. Dem bedeutenden Künstler, der auch eins der ältesten Mitglieder unserer Gesellschaft war, soll ein Aufsatz aus der Feder von Dr. Adolf Chybiński (Krakau) gewidmet werden.



## Kritische Bücherschau

### und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

Alaleona, Domenico, Studi sulla Storia dell' Oratorio musicale in Italia. 80. Torino, Fratelli Bocca. 1908.

Bis vor kurzem noch eine terra incognita, ist die Geschichte des Ursprungs und der ersten Entwicklung des Oratoriums seit etwa drei Jahren durch umfangreiche Studien derart klargelegt worden, daß man die Hauptprobleme für gelöst ansehen kann. Die im vorigen Jahrgang S. 44 f. angezeigte literarische Studie von G. Pasquetti über das italienische Oratorium erhält jetzt in dem Buche D. Alaleona's eine wichtige Ergänzung. Beide Verfasser sind durch ein und dieselben Quellenstudien zu denselben Resultaten gekommen, und Referent darf bemerken, daß er sich in seiner bereits Ende 1906 fertiggestellten Arbeit über die Anfänge des Oratoriums mit seinen italienischen Kollegen in vollster Übereinstimmung befindet. Ähnlich wie Pasquetti hat sich A. besonders auf Untersuchungen über die älteste Geschichte des italienischen Oratoriums eingelassen. Als römischem Kleriker standen ihm eine große Anzahl archivalischer Quellen offen, namentlich jene, die für die Geschichte der Neri'schen *Congregazione* und deren Schwesterkongregation *del SS. Crocifisso* in Rom wichtig sind. Aus der überreichen Fülle von Dokumenten nicht nur Hauptsächliches, sondern auch anscheinend Nebensächliches mitgeteilt zu haben, dürfen wir dem Verfasser als erstes Verdienst anrechnen.

Da gibt es manche neue Aufklärung über Neri's Mitarbeiter am Aufbau der *Congregazione*: Giov. Ancina, Ag. Manni, Franc. Soto, D. Isorelli, Franc. Martini, Girol. Rosini, die entweder im Kollegen- oder Schülerverhältnis zu Neri standen; ferner Auszüge aus den Statuten jener beiden Bruderschaften, Hinweise auf bisher verschollene Textbücher, Mitteilungen statistischer Art und textergänzende Notenbeilagen, die um so willkommener sind, als sie zum Teil schwer zugängliche Werke betreffen. Auch an Wiedergaben literarischer Dokumente fehlt es nicht, durch die sich die Tatsache aufs neue erhärten läßt, daß das Oratorium von Anfang an Bühnendarstellung ausschloß. Daß es dabei in zahlreichen Fällen zum Wiederabdruck von Zeugnissen kommt, die schon bei Pasquetti und in meiner Schrift stehen, erklärt sich aus dem gemeinsamen, unabhängigen von-

einander beschrittenen Forschungswege, der über die gleichen Quellen hinweg auch zu den gleichen Ergebnissen führen mußte.

Was den spezifisch musikalischen Teil der Arbeit angeht, so befriedigt eigentlich nur die Abteilung über den Laudengesang, wo A. anscheinend festen Boden unter den Füßen hatte als in späteren Kapiteln. Über das Jahr 1650 hinaus versagt seine Kenntnis der Musik, und den erstaunlich großen Schatz an Oratorienpartituren, den oberitalienische Städte, wie Bologna, Modena und die deutsche Oratorienfiliale Wien besitzen, hat er unbenutzt übergangen. Der Verfasser hätte sich diesen Vorwurf erspart, wenn er bei Carissimi Halt gemacht und sich auf die ältere Zeit beschränkt hätte. Der ausweichende Titel »*Studi*« kann ihm nicht als Deckung gelten.

Einige Zusätze und Berichtigungen mögen die Anzeige des gewissenhaften Buches beschließen. Bei der Erwähnung der ersten Laudensammlungen, die bei Beendigung des Tridentiner Konzils der neuen Frömmigkeit aufhelfen sollten, war unbedingt die des Serafino Razzi (1563) zu nennen, schon deshalb, weil Razzi in seinem Handexemplar (Mskr. in der Bibl. Naz. Florenz) mehrere Stücke als »*antichissima*« bezeichnet und dabei auf den Laudengesang unter Savonarola Bezug nimmt. Durch die Kenntnis dieser Sammlung, die sich durch Einsicht in noch ältere Florentiner Laudencodices hätten vertiefen lassen, wäre A. vor der im 7. Kapitel gegebenen Erklärung geschützt geblieben, das Erwachen des »melodischen und harmonischen Sinnes, der modernen Tonalität«, die Verlegung der Melodie in die Oberstimme und das Festhalten am homophonen Akkordstil des Volksgesangs erst in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu setzen. Ebenso hätten Annunziata's wertvolle Laudi aus dem gleichen Jahre einer Würdigung bedurft, da mit ihnen nachweislich das erste Material für die Neri'schen Betübungen vorgelegt wurde im Anschluß an ältere Vorbilder. (Einziges Exemplar im Royal College London.) — Im 6. Kapitel fehlt der zur Sache gehörige Hinweis, daß der Fortschritt von der lyrischen Lauda zur erzählenden, dramatischen nicht den Bestrebungen des Neri'schen Kreises entsprang, sondern bereits im Laudengesang des 14. und 15. Jahrhunderts vollzogen war, wie Laudencodices von



Bra, Ferrara und Carmagnola ausweisen. Auch der buchstäbliche »Dialog« existiert bereits unter dem Namen »Contrasto« zur Zeit Jacopones da Todi (+ 1306). — Die Laudensammlung Giov. Batt. Strata's vom Jahre 1610 scheint dem Verfasser entgangen zu sein; sie ist wichtig als Zeugnis für die Verschmelzung der dreistimmigen Lauda alten Stils mit der Lauda im stilo recitativo. — Was A. auf S. 246 f. zur Geschichte des lateinischen Oratoriums vor Carissimi vorbringt, genügt nicht; hierbei mußten die lateinischen Motettensammlungen um 1620 besser befragt werden, namentlich vermisste ich den Hinweis, daß viel früher als im italienischen Oratoriendialog im lateinischen Dialog die Historicusrolle als abgeschlossene Gesangspartie auftaucht, meines Wissens zuerst in B. Tomasi's Dialog von der Vertreibung aus dem Paradiese (1611). Wie schon bei Pasquetti bleibt infolgedessen auch bei Alaleona die Erscheinung Carissimi's unerklärt; dagegen muß man ihm beistimmen, wenn er die Klassifikation der im Hamburger Carissimikodex enthaltenen Stücke in »oratoires« und »histoires« als geschichtlich bedeutungslos bezeichnet. — Ottav. Tronsarelli schrieb außer dem *Martirio de' Santi Abundio* usw. noch vier Oratoriendichtungen: *La figlia di Jefe*, *La Contesa delle virtu*, *Faraone sommerso* und *L'Essequie di Christo* (Rime 1632). — Fr. Balduccis *Rime*, II. Teil, in dem die beiden Dichtungen *Abraham* und *Il trionfo* stehen, erschienen erst 1646 in Rom. — In der chronologischen Aufzählung der Städte, die sich im 17. Jahrhundert der römischen Congregazione angeschlossen (S. 226), fehlt Venedig. Es erhielt 1656 erst eine bescheidene, dann 1661 zugleich mit einer eigenen Kirche (Sa. Maria della Fava) eine größere Filiale der philippinischen Kongregation zuerteilt. — Zu den S. 283 und 284 noch die Bemerkung, daß Oratorienpasticcios schon im 17. Jahrhundert vorkommen, ebenso Versuche, oratorische Gebilde auf die Bühne zu bringen (Florenz). Die Jahreszahl 1825 als Datum der Wiedererweckung der Matthäuspasion durch Mendelssohn (S. 292) ist natürlich ein Druckfehler.

A. Schering.

Blümml, Emil Karl. Beiträge zur deutschen Volksdichtung. Quellen u. Forschungen zur deutschen Volkskunde. Bd. VI. gr. 8°, 198 S. Wien, Dr. R. Ludwig. M 7,20.

Bücher, Karl. Arbeit und Rhythmus. Vierte, neubearbeitete Auflage. Gr. 8°, XI, 476 u. XII S. Bilderanhang. Leipzig, B. G. Teubner, 1909. M 7 —

Bühnen-Spielplan, Deutscher, 1907/08. Register 8°, 196 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 08. M 5,—.

Dieses unentbehrliche Barometer zur Erkenntnis deutscher Opernpflege enthält wieder eine Menge des Interessanten, so wenig hier eine billige Statistik getrieben werden soll. Der wahre Wert dieser Spielplanregister zeigt sich auch erst, wenn die Jahrgänge nebeneinander verglichen werden. Wie beträchtlich ist da schon der Unterschied des Opernbildes mit dem vor einigen Jahren, wie manches, das sogar tüchtig einschlug, ist schon wieder verschwunden. Wolff-Ferrari, der vor ein paar Jahren mit ein paar hundert Aufführungen vertreten war, ist mittlerweile in Deutschland völlig vom Repertoire verschwunden. Und ferner: Wer würde glauben, daß d'Albert's Tiefland die meist aufgeführte deutsche Oper im vergangenen Spieljahr war, gleich nach Carmen kommt? Die »Salome« hat gegenüber dem Vorjahr etwas »abgenommen«, doch nicht sehr erheblich. Die Aufführungen Wagner'scher Werke sind immer noch im Zunehmen begriffen. Denn das mir Interessanteste ergab ein Vergleich mit den Verhältnissen vor drei Jahren: Daß nämlich die Zahl der Opernaufführungen überhaupt sehr stark zugenommen hat, noch vielmehr natürlich die der Operetten, wo es sich — kaum zu glauben — um Verdoppelung handelt (5000 gegen 10000 Aufführungen). Die Kosten trägt teilweise das Schauspiel, wo sich die Aufführungszahl nicht im Verhältnis zu der immer stärker werdenden Bevölkerung vergrößert hat. Deutschland lebt tatsächlich in einer Art Opern- und wohl überhaupt öffentlichen Musikwelt, und es wäre ein Verdienst, würden hier einmal auf gründlicher Basis die Erklärungen gegeben. Es hängt dies alles so sehr mit dem ganzen Leben, Fühlen und Treiben in Deutschland zusammen, daß man sich wohl darüber einmal seine Gedanken in geordneter Form machen sollte. A. H.

Combarieu, Jules. La musique et la magie. Gr. in 8°, 380 p. Paris, A. Picard et Fils. 10 Fr.

Drusovič, Heinr. Methodik des Gesangsunterrichtes in der Volksschule. Ein Leitfaden f. Lehrer u. Lehramtszöglinge. 80 S. 8°. Wien, Mainz 1906. M 1,—.

Frech, K. Stoff u. methodische Behandlung der Elementarübungen im Gesangsunterrichte der Volksschule. 36 S. gr. 8°. Neuwied, Heuser's Verl. 1909. M —,70.

Gast, K. Die Förderung des Schulge-

sanges durch den Grundlehrplan der Berliner Gemeindeschule. Berlin, Trowitsch & Sohn. *M* —,60.

**Grunsky, Karl**, Musikästhetik. Sammlung Götschen. 8<sup>o</sup>, 178 S. Leipzig, Götschen'sche Verlagshandlung, 1907. *M* —,80.

Das Büchlein ist eine planvoll angelegte, wohldurchdachte Arbeit. Der Verfasser umreißt die musikästhetischen Grundtatsachen scharf, analysiert mit bemerkenswerter Selbständigkeit die musikalischen Erscheinungsformen und sucht auf dem Wege eigener gehaltvoller Spekulation das Wesen der Musik als Ausdruck kosmischen Geschehens zu erfassen. Lesenswert sind vor allem die beiden ersten Kapitel (Musikalische Urtatsachen, Seelische Deutung der Musik), in denen mir nur der Ausdruck »angewandte« Musik als Gegensatz von »absoluter« unglücklich gewählt erscheint. Da der Verfasser selbst diese Gegensätze perhorresziert und für die vollkommene Einheit aller Musik eintritt, so hätte dafür ein klarerer Ausdruck gefunden werden können. Hier und da ist man zu Einwürfen geneigt, z. B. auf S. 94, wo dem Verfasser gegenüber betont werden muß, daß ohne dynamischen Akzent Töne nie rhythmisch werden können. Der persönliche, einheitliche Zug, der durch das Ganze geht, macht die Lektüre des Büchleins anregend und erfrischend.

A. Schering.

**Guarinoni, Eug. de'**. Gli strumenti musicali nel Museo del Conservatorio di Milano. Milano, Höfli 1909.

**Jachimecki, Zdzisław**. Beethoven in seiner Korrespondenz (polnisch). Krakau 1908, Selbstverlag. Hauptdepot in der Buchhandlung der »Polska Spółka wydawnicza«. 8<sup>o</sup>, 40 S. (Sonderabdruck aus dem Aprilheft des »Przegląd polski«.)

In dieser kleinen Abhandlung werden vom Verf. einige Charaktereigenschaften des Großmeisters als Menschen auf der Grundlage seiner von A. Kalischer herausgegebenen Briefe geschildert. Nicht ganz richtig ist die Meinung, daß Beethoven, der Liebende, bezw. Verliebte, nicht auf derselben menschlichen Höhe wie Lionardo da Vinci oder Michelangelo Buonarrotti stand, die den Liebesdrang zu unterdrücken vermochten. Über die beiden großen Künstler Italiens als Liebhaber wissen wir zwar nicht viel Positives; Buonarrotti jedoch war nicht . . . liebesfrei, obwohl er seine Liebe eben nicht . . . den Frauen entgegenbrachte. Welche Stellung der Verf. zu dem »richtigen Datum« des Briefes von

Beethoven an Therese Brunswick einnimmt, erfahren wir bereits aus Z. d. IMG. IX, 10 11, S. 349f. Die Broschüre ist im eleganten geistreichen Feuilletonstil geschrieben.

A. Chybiński.

**Kapp, Julius, Rich. Wagner und Franz Liszt**. Eine Freundschaft, 204 S. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler. *M* 2,50.

Eine recht verdienstliche Schrift, die einen guten Überblick über die persönlichen und künstlerischen Beziehungen der beiden Meister bietet, zum Teil unter Benutzung ungedruckten Materials. Interessant ist die Bekanntgabe der Tatsache, daß ein in den Bayreuther Blättern 1900 enthaltener, wichtiges Material enthaltender Aufsatz über Liszt's Briefe an die Fürstin Wittgenstein, der anonym erschienen war, von Cosima Wagner stammt. Der zweite Teil des Buches bietet eine brauchbare Zusammenstellung von Aussprüchen und Urteilen beider Meister.

Edgar Istel.

**Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XXII**. Jahrg. 1909. Hrsg. v. Karl Weinmann. Gr. 8<sup>o</sup>, IV & 172 S. Regensburg, F. Pustet, 1909. *M* 3,40.

**Kothe-Forchhammer**. Führer durch die Orgelliteratur. Vollst. Neub. u. bed. erweitert. v. Otto Burckert. Kl. 8<sup>o</sup>. VIII u. 388 S. Leipzig, F. F. C. Leuckart, 1909. *M* 3,—.

**Kothe-Procházka**. Abriß der allgemeinen Musikgeschichte. 8., auf Grund der neuesten Forschungen vollst. umgibt. Auflage von E. Freih. Procházka. Gr. 8<sup>o</sup>, IV u. 452 S. Leipzig, F. F. C. Leuckart, 1909. *M* 3,—.

**Kuhlo, Herm.** Geschichte der Zelter'schen Liedertafel 1800—1809, nach den Tafelakten dargestellt. Berlin, Horn & Raasch. *M* 3,—.

**La Mara**, Beethoven's Unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunswick und ihre Memoiren. 8<sup>o</sup>, 136 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 3,—.

Durch diese Schrift dürfte die fast allzuviel erörterte Angelegenheit endlich ihre Erledigung gefunden haben. Die Verfasserin hat keine Mühe gescheut, dem Geheimnis auf die Spur zu kommen. Es löst sich in letzter Instanz durch die Aussage von Thereses Urgroßnichten, die von deren Lieblingschwester Gräfin Josefine Degen die Kunde haben, wohl absolut sicher. So wird man denn auch die Memoiren der Gräfin Therese, die hier zum ersten Male veröffentlicht werden.

mit besonderem Interesse lesen, da es sich zudem um eine ganz seltene Frau handelt. Von Beethoven direkt melden zwar die Memoiren einzig als Lehrmeister, was wohl aber um so bezeichnender ist. Den Werbungen eines anderen Mannes gegenüber bleibt Therese taub, es heißt (S. 107): »Ich war kalt geblieben, eine frühere Leidenschaft hatte mein Herz verzehrt«.

Die Entstehungszeit der Niederschrift von Beethoven's Brief setzt La Mara nun ebenfalls in das Jahr 1807 (in ihrem Aufsatz in der »Neuen Deutschen Rundschau« figurierte noch das Jahr 1806), übereinstimmend mit der Mitteilung Jachimecki's (Ztsch. IX, S. 349), ohne sie aber anzuführen.

Die Schrift enthält an Bildern ein bis dahin zum erstenmal wiedergegebenes Porträt Beethoven's vermutlich aus dem Jahr 1803 oder 1804, das zum Besitz des Grafen Franz Brunsvik gehörte, ferner ein Bild: Beethoven vor dem Fenster der Gräfin Giulia Guicciardi, von ihr selbst gezeichnet, das, wenn es echt ist, ein höchst eigentümliches Bild auf das Verhältnis der beiden wirft. Beethoven liebeschmachtend vor dem Fenster der Gräfin, während diese ihn in aller Ruhe in ihrem Zimmer zeichnet! Und dieses Mädchen sollte die »unsterbliche Geliebte« sein? Eine bessere Illustration konnte der Versuch, Julia zu dieser zu machen, nicht erhalten!

**Landowska, Wanda.** *Musique ancienne.* Style- Interpretation- Instruments-Artistes. 80, 270 S. Paris, Mercure de France, 1909.

**Marxer, Otto.** Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Veröfft. d. gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz) (Hrsg. P. Wagner) III. Heft. Gr. 80, VI u. 248 S. St. Gallen, Druck der Buchdruckerei »Ostschweiz«, 1908.

**Mayerhoff, Franz.** *Instrumentenlehre.* Sammlung Göschen. 2 Bde. I. Text. II. Notenbeispiele. 120, 108, 60 S. Leipzig. G. J. Göschen, 1909. M —, 80.

**Möhler, A., u. O. Gauss,** *Kompendium der katholischen Kirchenmusik.* XV, 588 S. 80. Ravensburg, F. Alber. 1909. M 5,50.

**Mozart als achtjähriger Komponist.** Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M 3,—.

Die Veröffentlichung des Skizzenbuches von 1764 als Ganzes (bis dahin kannte man nur einige Stücke) wirft auf den achtjährigen Komponisten Mozart ein ganz neues Licht. Wir haben hier kleinere Arbeiten vor uns, die vom Vater weder kontrolliert noch korrigiert wurden, und es zeigt sich, daß Mozart mit acht Jahren nicht im mindesten als der sattelfeste Musiker dasteht, den die bis dahin bekannten Kompositionen aus dieser sowie früherer Zeit erraten ließen. Der Fehler, die teilweise eine geübte Hand mit Leichtigkeit verbessert, sind eine Menge. Dann aber gibt es sehr viele Unmöglichkeiten, die noch direkten Dilettantismus verraten. Die Kontrolle des inneren Hörens fehlt noch sehr stark, worin äußerlich der Grund wohl darin zu suchen ist, daß Wolfgang wegen der Krankheit des Vaters das Klavier nicht zu Rate ziehen konnte. Einzelne Stellen anzugeben, führt zu weit; jeder Musiker findet sich rasch zurecht. Die schlechte und unlogische Schreibart geht oft so weit, daß vielleicht die Vermutung das Rechte trifft, Marianne Mozart habe bei einigen Stücken die Hände im Spiel. Sicherlich wird sehr stark experimentiert, und gerade nach dieser Seite hin sind die (überall zweiteiligen<sup>1)</sup> Stücke sehr interessant, aber die Unsicherheit oft in den elementarsten Satzfragen, ist angesichts anderer Stücke aus dieser Zeit direkt frappant; frappant auch deshalb, weil manche Stücke wieder völlig in Ordnung sind. Woher kommt dies? So halte ich z. B. Nr. 35 für eine Bearbeitung eines Sinfonie-Andantes irgend eines zeitgenössischen Komponisten. Der Fragen sind es eine Menge. Interessieren dürfte der Niederschlag von Händel's *Messias*, den die Mozart's damals mit andern Oratorien Händel's gehört haben. Man sehe sich den 5. Takt von Nr. 6 an; der Literaturkenner weiß sofort Bescheid. Erfreut ist man über echt Kindliches im Ausdruck, wofür die andern Jugendkompositionen wenig Beispiele bieten. Sogar eine leibhaftige, satztechnisch allerdings total verfehlte (wohl durch ein Fingerproblem) Polka (Nr. 32) gibt es. Die angefangene Fuge läßt noch fast völlige Unkenntnis im polyphonen Satz erkennen; schon das Thema ist unmöglich. Daß die Fuge abgebrochen wurde, hat seine guten Gründe. Charakteristisch ist in manchen Stücken die ganz lose Aneinanderreihung thematischer Gebilde: Ideen an sich im Überfluß, aber noch wenig Dis-

<sup>1)</sup> Ähnlich wie die Stücke in dem von L. Mozart angelegten Notenbuch von 1762 (S. Ztschr. IX, S. 258). Hier müßte eigentlich ein Vergleich einsetzen.

ziplin. Daran hat Mozart in der Instrumentalkomposition lange arbeiten müssen. Das sind nur ein paar Andeutungen; nur ein großer Artikel könnte das Wesentlichste darlegen. Als Ganzes genommen, zerstört das Skizzenbuch die Ansicht von Mozart dem schaffenden Wunderkind, worüber man eigentlich froh sein muß. Aber wie gesagt, das Skizzenbuch bietet Rätsel.

Das Vorwort des Herausgebers übersieht alles und spricht von einem »fertigen« Mozart usw. Auch die allerdings nicht leichte Edition läßt zu wünschen übrig; Fehler in bezug auf Versetzungszeichen gibt es Dutzende, dann auch Notenfehler. Einige Stellen sind offenbar ganz falsch gelesen. Die einzige vom Herausgeber bemerkte fehlerhafte Quinte (drittletzter Takt in Nr. 7) ist keine solche; das Auflösungszeichen bezieht sich auf *Fis*. — Eine zweite Auflage wird wohl allen Mängeln der wahrscheinlich übereilten Publikation abhelfen.

A. H.

**Nelle, Wilh.** Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes. 2. erweit. u. verb. Aufl. (4.—6. Taus.) XII, 317 S. m. 79 Abbildgn. u. Titelbild. 80. Hamburg, G. Schloßmann. 1909. *M* 3,—.

**Niederheitmann, Friedrich.** Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. 4. vermehrte u. auf Grund neuester Forschungen verbesserte Auflage von Dr. Emil Vogel. Gr. 80, XXXII u. 158 S. Leipzig, C. Merseburger, 1909.

**Pfeifer, Th.** Studien bei Hans von Bülow. 6. Auflage. Kl. 80, IV u. 123 S. Leipzig, Thüringische Verlagsanstalt.

**Reimann, Heinrich.** Aus Hans von Bülow's Lehrzeit. Erster Teil einer unvollendet gebliebenen Biographie des Künstlers. 80, XI u. 295 S. Berlin, Harmonie-Verlag.

In Sachen dieses Buches hat die in gewisser Beziehung berufenste Instanz, Frau Marie von Bülow, die Gattin des Künstlers, das Wort ergriffen (in den »Süddeutschen Monatsheften« vom März 1909). Es handelt sich zum größten Teil um ein Plagiat aus den Briefen Hans von Bülow's, jedenfalls um eine Benutzung derselben, die den Originalwert der Arbeit auf ein sehr kleines Maß reduziert. Sich weiter mit diesem Buch zu beschäftigen, hat deshalb keinen Sinn, es sei denn, dieses wenigstens nach einer Seite in Schutz zu nehmen. Es betrifft dies das Kapitel über die Vorfahren, dem auch Marie von Bülow Quel-

lenwert zugestehen muß, aber die Bemerkung macht, das Kapitel beschäftige sich »mit einer Vorliebe für Heraldik und einem Breittreten des Ahnen- und Familienmoments, die für jeden mit des Künstlers Ansichten hierüber Vertrauten einen Beigeschmack von Komik haben« (S. 420 der S. M. H.). Mit nichten: eine Darlegung des »Herkommens« eines bedeutenden Mannes wird immer wichtig sein, und wenn Hans von Bülow auf sein altes Adelsgeschlecht wenig hielt und über Ahnengalerien vielleicht Witze machte, so wird sich ein Biograph nicht im mindesten davon abhalten lassen, die Vorfahren so gründlich als möglich zu studieren. Die mitgeteilten Wahlsprüche der Familie Bülow (teils schon aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts) sind fast alle für Bülow interessant und beleuchten gar manches in dieser komplizierten Persönlichkeit. Marie von Bülow, von der wir wohl einmal eine Bülowbiographie zu erwarten haben, wird um diese »Heraldik« einmal gar nicht herumkommen können. Hoffentlich erfährt man sogar noch mehr; wenn Musiker für Genesisuntersuchungen nicht dankbar sind, so sind dies um so mehr Psychologen, die froh sind, das Geschlecht eines bedeutenden Mannes seinem Charakter nach gründlich verfolgen zu können. Auch das Kapitel über die Eltern Bülow's entbehrt wohl nicht ganz des Eigenwertes.

Reimann hat durch diese Publikation sein Andenken schwer geschädigt, obwohl ihm das Kompilatorische allerdings im Blute lag, weshalb die Wissenschaft über diesen neuesten Beweis nicht so sonderlich erstaunt ist. Fast schwerer trifft einen Vorwurf den Herausgeber, Prof. Dr. Heinrich Meisner, der mit der Materie bekannt hätte sein müssen, was ihn vor der Herausgabe, die seinen Freund derart bloßstellt, ganz sicherlich bewahrt hätte. Es ist immer wieder die alte Geschichte: In Sachen der Musik glaubt jeder mitreden zu dürfen.

A. H.

**Wagner, Peter.** Elemente des gregorianischen Gesanges. Sammlung Kirchenmusik (Weinmann). Kl. 80, 178 S. Regensburg, Fr. Pustet 1909.

**Zampa, Giovanni.** Violini antichi. Sassuolo, E. P. Paoli, 1909.

**Richard Wagner an seine Künstler.** (Zweiter Band der »Bayreuther Briefe«, 1872—1883.) Herausgegeben von Erich Kloss. XXIV u. 414 S. Berlin u. Leipzig, Schuster & Löffler. *M* 5,—.

Diese wichtige Briefsammlung, die zu einem großen Teile neben bereits aus



den Bayreuther Blättern und sonstigen Publikationen bekanntem Material Ungedrucktes bringt und jedenfalls schon infolge der chronologischen Zusammenstellung eine erwünschte Übersicht bietet, reiht sich der früher von Glasenapp im gleichen Verlage publizierten Briefsammlung, die mehr die äußere Geschichte des Bayreuther Festspielunternehmens zeigte, an und führt in die innere Geschichte aufs beste ein. Jedenfalls ist sie eine weit erfreulichere und belehrendere Lektüre schon deshalb, weil hier der Meister zu seinesgleichen spricht und nicht die ewigen pekuniären Kalamitäten sich unliebsam vordrängen. Eine erlesene Reihe von Sängern, Instrumentalisten und Dirigenten, unter den letzteren die Namen Fischer, Levi, Mottl, Richter, Seidl, Sucher und Zumpe ziehen an uns vorüber, und für jeden von ihnen hat der gewaltige Organisator das rechte Wort in Ernst und Scherz. Wer wissen will, wie Bayreuth ward, wird dieses Buches, dem der bestrickende Zauber der großen Persönlichkeit innewohnt, nicht entraten können. Der Herausgeber steuerte eine Einführung, sowie kleinere Fußnoten bei, letztere knapp, doch ausreischend orientierend, erstere leider in der »hochtrabenden Bayreuther-Blätterweis«, die doch nur eine schlechte Nachahmung des kernigen, höchstpersönlichen Wagner-Stiles ist. Der verdienstvolle Herausgeber jenes für die Wagnerforschung sicherlich nicht zu unterschätzenden Blattes, Hans von Wolzogen, gab seine Wagnerbriefe vollzählig her, sie erscheinen hier als Anhang zusammenhängend. Edgar Istel.

Die Zauberflöte in der Weimarer Fassung der Goethe-Zeit. Mit einer Einleitung von Dr. Hans Löwenfeld. Kl. 8°. Der Teilnehmern an der Generalversammlung der Bibliophilen zu Leipzig am 29. Nov. 1908 gewidmet von der Offizin W. Drugulin. (Gedruckt in 150 Exemplaren.)

Ein überaus interessantes Dokument für das Verhältnis des Goethe'schen Wei-

mar zu dem Text der Zauberflöte. Dieser, reichlich umgeändert in der Absicht, ihn besser, d. h. feiner zu machen, hat hier, kurz gesagt, eine Verbalhornung im textlich-gesanglichen Teil erfahren, wie sie da und dort kaum schlimmer gedacht werden kann. Von einer Verbesserung kann auch nirgends die Rede sein, manche Verse scheinen einzig deshalb geändert, damit gleichsam der Bearbeitungsmanie gefröhnt werden kann. Ein Wort wie »Teufel« durfte allem nach auf dieser Bühne nicht ausgesprochen werden; Papageno und Monostatos stellen sich höchst gebildet gegenseitig als »Dämonen« vor. Statt den Text feinsinniger zu machen, geschieht aus Verbesserungsdünkel etwa das Gegenteil. So heißt es: »Dies Bild, o! wie bezaubernd schön! Welch' Glück, die Schöne selbst zu sehn!« Wie unfein ist dies! Sichtlich wird hier nicht dem Textdichter, sondern Mozart ins Handwerk gepfuscht, der die beiden ersten Phrasen der Bildnissarie sequenzartig angelegt hat<sup>1)</sup>. Am auffälligsten ist die Veränderung am Anfang der Oper. Tamino kämpft mit einem Drachen, ruft z. B.: »O welch' ein Qualm! O, welch' ein Dampf« (statt: »Ach rettet mich! Ach schützt mich!«), die Damen treten mit feuer-sprühenden Fackeln auf usw. Zu dieser Übertreibung hatten natürlich die Musikden Anlaß gegeben, die so stark wirkte, daß man sich etwas viel Großartigeres unter ihr dachte. Es ist eins der vielen Zeugnisse dafür, wie absolut unfähig man damals vielfach war, die Musik zu deuten. Die Bearbeitung rührt von Christian August Vulpius, dem Schwager Goethe's her und gelangte während der Goethe'schen Theaterleitung fortwährend zur Verwendung; Goethe erklärte sich demnach mit der Fassung einverstanden. Das gesprochene Dialog wird wohl ebenfalls geändert worden sein; doch scheint die Fassung nicht erhalten zu sein. H. Löwenfeld hat die Ausgabe mit einer sachlichen, lesenswerten Einleitung versehen. A. H.

## Anzeige von Musikalien.

Alte Perlen in neuer Fassung. Eine Sammlung von Instrumentalsätzen berühmter Komponisten des 15. bis 18.

Jahrhds. für Violine u. Klavier bearb. v. H. Schröder. Leipzig, C. Rühle. #2,—. Es handelt sich um Bearbeitungen

1) Man könnte hier wirklich eine ganz kleine Textänderung eintreten lassen, nämlich den zweiten Vers so gestalten: »Wie nie ein Auge je geseh'n.« Dann erhält das exponierte f (im Original auf »noch«) eine sinngemäße textliche Erklärung.



älterer Musik, die in den meisten Fällen nicht für Violine gedacht ist; es ist das, was man Arrangement nennt. Dieser Art dürfte es sich um eine der ersten Sammlungen für Violine handeln. Der Wert ist wohl auch darin zu erblicken, daß diese meistens kleinen Stücke (darunter Tänze aus Suiten, Opern [Monteverdi] usw.) sich als Hausmusik und besonders für den Unterricht eignen, den jungen Violinspieler mit alter Tonkunst immerhin ein wenig bekannt machen und Komponistenamen und Tonformen in sein junges Gedächtnis legen, die die meisten der heutigen Violinspieler nicht kennen.

**Ausgewählte Madrigale.** Mehrstimmige Gesänge berühmter Meister d. 16. u. 17. Jahrhds. in Partitur gebracht u. mit Vortragszeichen versehen v. W. Barclay Squire. Nr. 32. 33. 34. 37. 38. 41. Leipzig, Breitkopf & Härtel. à M—,50.

**Bossi, M. Enrico.** Raccolta di composizioni di antichi autori italiani adattate (con alcune modific.) per l'organo mod. Leipzig, Rieter Biedermann. M 4,—.

**Denkmäler deutscher Tonkunst.** 28. Bd.: Georg Philipp Telemann. a) Der Tag des Gerichts, b) Ino. Hrsg. von

Max Schneider. 34. Bd. Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen. 1544. Hrsg. von Joh. Wolf (1908). — D. d. T. in Bayern. IX. Jahrgang. Bd. 1. Evarista Felice dall'Abaco. Ausgewählte Werke. Zweiter Teil. Hrsg. von Adolf Sandberger (1908). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**Hausmusik aus alter Zeit.** Intime Gesänge mit Instrumentalbegltg. aus d. 14. u. 15. Jahrh. Hrsg. von Hugo Riemann. III. Heft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. M 3,—.

**Meisterwerke deutsch. Tonkunst.** Mehrst. Lieder alter deutscher Meister. Heft 2—5. Für d. Vortrag bearb. von H. Leichtentritt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur à M 1,—. — Alessandro Poglietti. Arie mit Variationen. Für den Konzertvortrag bearb. v. Bruno Hinze-Reinhold. Ebenda. M 2,—.

**Obrecht, Werken von Jakob.** Uitgegeven door Prof. Dr. Johannes Wolf. Erste Aflevering. Missen. 1. Missa. Gene demande. Amsterdam, Joh. Müller. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M 5,—.

## Zeitschriftenschau<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

### Neue Zeitschriften.

**MSal** Der Musiksalon. Internationale Zeitschrift für Musik und Gesellschaft. Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 105

**Anonym.** Felix Mendelssohn-Bartholdy, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1909, Nr. 5. — Felix Mendelssohn-Bartholdy, Allg. evang. luth. Kirchenzeitung, Leipzig, 42, 5f. — Felix Mendelssohn-Bartholdy, MMR 39, 458. — Two distinguished musicians (Fr. A. Gevaert. L. E. Reyer), MMR 39, 458. — Brighton Festival, ibid. — Meeting of the music Teachers' national association, NMR 8, 87. — Wilhelm Heckel †, ZfI 29, 13. — Wie kann der drohenden Küster- und Organistennot auf dem Lande vorgebeugt werden? ZfI 29, 13. — Mendelssohn in England: A centenary tribute, MT 50, 792. — Mendelssohn and church music, MT 50, 792. — Brighton and its music, ibid. — Beweise verlangt, S 67, 6. — Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Biographical sketch),

Mus 14, 2. — Brighton Musical Festival<sup>1</sup> (13.—16. January 1909), ZIMG 10, 5. — Tschaiakoffsky's 1812 Score, ibid.

**Adler, G.** Ein Beitrag zur Haydn-Literatur (betrifft Josef Haydn u. Breitkopf & Härtel), Neue Freie Presse Nr. 15948 11. I. 09.)

**Aldrich, Rich.** Mendelssohn's centenary, NMR 8, 87.

**Allihn, M.** Die elektro-pneumatische Orgel, ZfI 29, 13f.

**Altmann, Wilh.** Eine dringende Aufgabe der Musiksalons, MSal 1, 1.

— Felix Draeseke, ibid.

**Andersen, Hedw.** Die Atmung der Kinder beim Sprechen und Singen MSS 3, 11.

**Angeli, A. D'.** Un laudatore pesarese di G. Frescobaldi, CM 13, 1.

**Aubry, Pierre.** La Musique des Trouvères et des Troubadours, CMu 12, 3.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

- Azzoni, Giulio.** Le facilitazioni delle opere musicali dei classici, NM 14, 157.
- Batka, Rich.** Vom »Wirksamen« in den Konzertprogrammen, DMZ 40, 6.
- »Alt-Heidelberg« von Ubaldo Pacchierotti (Bespr. der Aufführung an der Wiener Volksoper am 12. Febr.) AMZ 36, 8.
- Richard Wagner über Mendelssohn, KW 22, 9.
- Bekker, Paul.** Hans von Bülow's letzte Riefe, AMZ 36, 6f.
- Felix Mendelssohn-Bartholdy, Der Türmer, Stuttgart, 11, 5.
- Benbow, William.** The music teacher's national association meeting, Washington, D. C., December 28 to 31, Mus. 14, 2.
- Interesting exercises, Mus. 14, 2.
- Bender, G.** L'application de l'impôt sur le revenu aux Musiciens, MM 21, 1.
- Bertini, Paolo.** La Resurrezione della Vestale di Spontini, NM 14, 157.
- Piccola Antologia d'impressioni sull'Elettra di R. Strauß, NM 14, 158.
- Beßmertny, Marie.** Anton Rubinstein über Mendelssohn, NMZ 30, 9.
- Mendelssohn-Bartholdy in russischer Beleuchtung, DMZ 40, 6.
- Best, Über den Einfluß des Notenlesens auf das Auge, MSal 1, 1.**
- Biddle, G. E.** Milton's knowledge and love of music, MO 32, 377.
- Blaschke, Julius.** Mendelssohn u. Goethe, NMZ 30, 9.
- Böhme, Meinhardt.** Stimmbildung und Gesangunterricht in der Schule, Sti 3, 5.
- Bonaventura, Arnaldo.** Haydn, NM 14, 157.
- Böthig, M.** Über rhythmische Gymnastik, Neue Bahnen, Zeitschrift f. Erziehung und Unterricht, Leipzig, 20, 5.
- Boutarel, Amédée.** Die Komische Oper in Paris. II. Historischer Rückblick, NMZ 30, 10.
- Bouyer, Raymond.** L'expression chez Bach, M 75, 7.
- Br., J.** Monna Vanna, au théâtre royal de la Monnaie, GM 55, 5.
- Brandt, Adolf.** Rudolf Palme †, ZfI 29, 12.
- Bräutigam, Fr. L.** Professor Karl Panzner, RMZ 10, 7.
- Brenet, M.** »L'Immortelle bien-aimée« de Beethoven, CMu 12, 1.
- Bülow, Marie v.** In Sachen der »Ersten« Bülow-Biographie, S. 67, 4.
- und Louis, R. Ein Bülow Biograph, SMH 6, 3.
- Burkhardt, Max.** Der Musiksalon vor 100 Jahren, MSal 1, 2.
- Busoni, F.** Busoni spricht. Offene Entgegnung an die »Signale«, S. 67, 4.
- Cametti, A.** Girolamo Frescobaldi in Roma (1604—1643). Con appendice sugli organi, organari et organisti della Basilica Vaticana nel secolo decimosettimo, RMI 15, 4.
- Cebrian, Adolf.** Nachklänge zur Zelterfeier, MSS 3, 11.
- Chadwick, G. W.** Teachers and students, NMR 8, 87.
- Challier, Ernst sen.** Ein Lorbeerkrantz für Mendelssohn aus Zahlen geflochten, NMZ 30, 9.
- Chilesotti, O.** Il primo libro di liuto di Vincenzo Galilei, RMI 15, 4.
- Chop, Max.** Zwei neue Beiträge zur Würdigung Franz Liszt's, NMMZ 16, 3f.
- Cope, C. Elvey.** Famous builders of English organs, MO 32, 377f.
- Cornet, Ch.** Concours international de violons, GM 55, 7.
- Cozanet, Alb. (l. d'Udine).** Le Musicien-Poète Richard Wagner, CMu 11, 21.
- Cumberland, G.** The musical crisis in Manchester, MO 32, 377.
- Curson, H. de.** L'heure espagnole de Maurice Ravel, GM 55, 4.
- Félix Mendelssohn, à propos du centenaire de sa naissance (3 février 1809), GM 55, 6.
- Daffner, Hugo.** Aus Hans v. Bülow's letzten Jahren, Königsberger Allgemeine Zeitung 34, 25 u. 31.
- Debay, Victor.** Monna-Vanna à l'Opéra, CMu 12, 2.
- Doria, G.** A propos d'un centenaire: la Maison Pleyel, CMu 12, 1.
- Draeseke, Felix.** Musikalische Hauptstädte, MSal 1 1f.
- Droste, C.** Wagner-Veteranen BW 11, 1.
- Dubitzky, Franz.** Unsere Tonmeister als Chordirigenten, SH 49 (1), 7.
- Dwelshauvers.** Les formes musicales dans l'enseignement du piano, GM 55, 8.
- Eccarius-Sieber, Artur.** Mendelssohn's Klavierstil und Klavierwerke, Mk 8, 9.
- Felix Mendelssohn's Kammermusik, NMZ 30, 9.
- Edwards, F. G.** Early performances of »St. Paul« (Mendelssohn) in England, MT 50, 792.
- Elson, Arthur.** A Mendelssohn program, Mus 14, 2.
- Louis C. Mendelssohn's position in music, Mus 14, 2.
- Eppenstein, Willy.** Die Kunst in Brasilien, MSal 1, 3.
- Erckmann, Fritz.** Mendelssohn in England, NMZ 30, 9.
- es. Zur Entstehungsgeschichte von Mendelssohn's Elias. (Aus dem Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Klingemann), Leipziger Volkszeitung 1909, Nr. 22.
- Die Blütezeit der musikalischen Ro-

- mantik in Deutschland, Leipziger Volkszeitung 1909, Nr. 39.
- Ettler, Carl. Die Ornamentik der Musik (Bespr. des Werkes von A. Beyschlag), ZIMG 10, 5.
- Eulenburg, A. Über Neurasthenie der Tonkünstler, Nord und Süd, Berlin, 33, 1.
- Fiege, Rudolf. »Striche bei Wagner«, AMZ 36, 8.
- Flatau, S. Auffallende Höhenentwicklung einer Frauenstimme, Sti 3, 5.
- Frassinesi, E. Wilhelmj Augusto. Memoria e biografia, RMI 15, 4.
- Friedheim, Arthur. Busoni und Liszt-Interpretation, S 67, 6.
- Fröhlich, A. Zur Gymnastik der Stimme, MS 42, 2.
- Gates, W. F. Study not only the composition, but the man, Mus 14, 2.
- Gauer, Oscar. The art of intelligent listening, MO 32, 377.
- Gauthier-Villars, Henry. Georges Bizet d'après sa correspondance, CMu 11, 24.
- Geißler, F. A. »Elektra« von Richard Strauß. Uraufführung im Königl. Opernhaus zu Dresden am 25. Jan. 1909, Mk 8, 10.
- Gerhard, C. Felix Mendelssohn und die Frauen. Skizze zu seinem hundertsten Geburtstage, NMZ 30, 9.
- Glabatz. Die Verwendung Bach'scher Orgelwerke im evangelischen Gemeindegottesdienst, MSfG 14, 2.
- Göhler, G. Musikalische Kultur. Die Zukunft, Berlin, 17, 18.
- Goldberg, Adolf. Paul Taffanel †. Zu seinem Gedächtnis, MSal 1, 2.
- Grove, George. Mendelssohn's oratorio „St. Paul“, MT 50, 792.
- Hacke, Heinr. Das Gesangsingen kranker Stimmen, MSal 1, 1.
- Hadden, J. C. The Mendelssohn centenary, MO 32, 377.
- Hake, Bruno. Felix Mendelssohn-Bartholdy zum 100. Geburtstag, Deutsche Rundschau, Berlin, 35, 5.
- Hearn, Lafcadio. Eine Straßensängerin. Eine japanische Skizze, RMZ 10, 5.
- Hertel, V. Zur Ausgabe Orlando Lasso, Si 34, 2.
- Zwei Kirchenlieder: 1. Ich bin vergnügt, wie's Gott mit mir will fügen. 2. Auf dich, Herr, traue ich, ibid.
- Hohenemser, Rich. Über Felix Mendelssohn-Bartholdy's geistliche Musik, Mk 8, 9.
- Hollaender, Alexis. Der Gesangunterricht in dem neuen Lehrplan der höheren Mädchenschule, Vossische Zeitung 1909, Nr. 37, KL 32, 3.
- Horn, Michael. Berlioz' »Requiem«, (Erstauff. in Graz) GR 8, 1.
- Jacobi, M. Paganini in Deutschland, Sonntagsbeilage Nr. 3 z. Voss. Zeitung, 1809, Nr. 27.
- Jedlinski, Paul. La Tétralogie wagnérienne (Réflexion sur la musique et le poème du »Crépuscule des Dieux«), CMu 11, 21.
- La Vestale à l'Opéra, CMu 12, 3.
- Jullien, Adolphe. Ernest Reyer, CMu 12, 3.
- Jungfrau. An die deutschen Tonsetzer. Mitteilung des deutschen Musikverlags (Walther Stolzinger'sche Stiftung) Mk 8, 10 (Faschingsheft).
- Istel, Edgar. Zum Problem der deutschen komischen Oper, Die deutsche Bühne, Berlin, 1, 1.
- Kaiser, Georg. Elektra, Tragödie von H. v. Hoffmannsthal. Musik von Rich. Strauß, Leipziger Volkszeitung 1909, Nr. 41.
- Katt, Fr. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Zu seinem 100. Geburtstag, DMZ 40, 5.
- Keller, Otto. Felix Mendelssohn-Bartholdy's 100. Geburtstag, DMMZ 31, 6.
- Kitchener, F. The trend of modern music, MO 32, 377.
- Klatte, Wilh. »Elektra« von R. Strauß (Bespr. der Urauff. in Dresden), AMZ 36, 5.
- Kleefeld, W. Felix Mendelssohn und das Leipziger Gewandhaus, BW 11, 9.
- Klemperer, Felix. Zur Diätetik der Sänger, MSal 1, 2.
- Kloß, Erich. Eine musikalische Jahresbilanz, MSal 1, 3.
- Rich. Wagner und seine Künstler, BW 11, 8.
- Kohut, Adolf. Die ungarische Musik, MSal 1, 1.
- Kopfermann, Albert. Zwei musikalische Scherze Felix Mendelssohn's, Mk 8, 9.
- Kroeger, E. R. On the value of Mendelssohn's pianoforte compositions for teaching purposes, Mus 14, 2.
- Kufferath, M. Charles Tardieu, GM 55, 4.
- Lalo, Pierre. Les Beaux-Arts et le Parlement, CMu 12, 1.
- Lederer, F. »Elektra« von Rich. Strauß, DMMZ 31, 6.
- L'Imparziale. Ernest Reyer, NM 14, 158.
- Lindloff, Hans. Randglossen, Mk 8, 10 (Faschingsheft).
- Lliurat, F. Laymada de Beethoven, RMC 6, 61.
- Löbmann, Hugo. Zur Frage der Hochschulbildung für Musiklehrer, MSS 3, 11.
- Zur Lautbildung des Sängers, SH 49 (1), 3f.
- Loman, A. D. jr. De muziek als taal, een muziekonderwijsquaestie, Cae 66, 2.
- Lubowski, M. Die Musiksalons als Retter in der (Konzert-)Not, MSal 1, 1.

- Lubowski, M. William Wolf, MSal 1, 2.  
 Lückhoff, Walter. Die Aufgaben einer modernen Hausmusik-Pädagogik u. das Harmonium, Das Harmonium, Leipzig, 7, 1.  
 Lustig, J. C. Felix Mendelssohn-Bartholdy, BW 11, 9.  
 M., W. Die Nationalhymnen der europäischen Völker, SMZ 49, 5.  
 Mangeot, A. Maurice Hayot, MM 21, 1.  
 — Violons anciens et Violons modernes, MM 21, 1.  
 Marschner, K. W. Goethe und Felix Mendelssohn. Ein Beitrag zur Mendelssohn-Säkularfeier, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1909, Nr. 4.  
 Matthews, W. S. B. Mendelssohn and his „Rondo Capriccioso“, Mus 14, 2.  
 Maurer, Heinr. Methodik des Klavierspiels (Bespr. des Werkes von Xaver Scharwenka), AMZ 36, 4.  
 Mephistopheles. Die 144. Kakophoniker-versammlung in Bierheim. Ein Reformkasperlspiel in drei Erhebungen, Mk 8, 10 (Faschingsheft).  
 Millet, Lluís. F. A. Gevaert †, RMC 6, 61.  
 Monod, Edmond. De la critique musicale, VM 2, 9.  
 Morsch, Anna. »Clara Schumann« von B. Litzmann (Bespr.). KL 32, 3.  
 Musikomikus. Der neue Musikkritiker. Dramolet in einem Aufzug, Mk 8, 10 (Faschingsheft).  
 Nef, Karl. Mendelssohn's Wirken, SMZ 49, 6.  
 Neißer, Arthur. Die Dresdener Richard Strauß-Woche, DMZ 40, 7.  
 Neumann, Alexander. Operninszenierung, AMZ 36, 6.  
 Niecks, Fr. Giuseppe Verdi, MMR, 39, 458f.  
 Niemann, Walter. Felix Mendelssohn-Bartholdy (zum 100. Geburtstage am 3. Febr. 1909) Leipziger Neueste Nachrichten 3. Febr. 1909.  
 — Zum 60. Geburtstage Adolf Ruthardt's, NMZ 30, 10, KL 32, 4.  
 — Felix Mendelssohn-Bartholdy's Klaviermusik, NMZ 30, 9.  
 — Niedersächsische Kultur und Musik, Schleswig-Holstein. Rundschau f. Kunst u. Literatur, Altona 3, 9.  
 Noatzzsch, Rich. Wie stellt sich Felix Mendelssohn-Bartholdy zu den Musikverhältnissen seiner Zeit? BfHK 13, 5.  
 Oehlerking, H. 9. Rheinisch-Westfälischer Organistentag zu Hagen i. W. am 27. u. 28. Dezember 1908, BfHK 13, 5.  
 Ott. Das Offertorium Viri Galilei an Christi Himmelfahrt und seine Deszendenz, KM 10, 2.  
 Pfordten, Herm. von der. Felix Mendelssohn-Bartholdy, KW 22, 9.  
 Pizzetti, Ildebrando. »Les italianismes« nella musica, NM 14, 158.  
 Platzbecker, Heinr. Uraufführung der »Elektra« und Rich. Strauß-Woche in Dresden (25. bis 28. Jan.), NMZ 30, 10.  
 Pougin, Arthur. Les mises en scène à l'Opéra en 1766, M 75, 8.  
 — Ernest Reyer, nécrologie, M 75, 4.  
 Prelinger, Fritz. Adolf Jensen, SMZ 49, 4.  
 Procházka, Rud. Freiherr. Aus den Briefen von Robert Franz. III. Robert Franz und Felix Mendelssohn, NMZ 30, 9.  
 Puttmann, Max. Felix Mendelssohn als Vokalkomponist, SH 49 (1), 5f.  
 — Geschichte der Musik von Otto Keller (Bespr.), SH 49 (1), 4.  
 Quos Ego. Vom musikalischen Nationaljammer der Deutschen, Allg. Deutsche Lehrerzeitung, Leipzig, 61, 6.  
 R., E. Romantisches (Mendelssohn und Schumann), SMZ 49, 6.  
 — Üb. Aufgab. d. Gesangskunst, SMZ 49, 3.  
 Rabich, Ernst. Der evangelische Kirchenmusikstil, BfHK 13, 5.  
 Ravello, O. L'ufficio di organista nelle chiese può essere esercitato dalle donne? SC 10, 7.  
 Reichelt, Joh. Bei Karl Scheidemantel. Zum 50. Geburtstag und 30jähr. Bühnenjubiläum, NMZ 30, 9.  
 Reuß, Eduard. Der Dramatiker Wagner. Ein Vorwort, MSal 1, 1.  
 — Eine beseitigte Widmung. (Die Bülow'sche Ausgabe der Beethoven'schen Werke für Klavier Liszt gewidmet), AMZ 36, 4.  
 Riegler, Walter. Das neue Klavierquintett von Hans Pfitzner, SMH 6, 3.  
 Riemann, Hugo. Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen, ZIMG 10, 5.  
 Ritter, William. A propos de Gustave Mahler, lettre à M. Georges Humbert, VM 2, 9.  
 Rudder, May de. Clotilde Kleeberg-Samuel (1866—1909), GM 55, 7.  
 Rychnowsky, Ernst. »Vor der hohen Stadt«, Chorwerk von Gerhard von Keußler, KW 22, 9.  
 — Aus Felix Mendelssohn's letzten Lebenstagen, Mk 8, 9.  
 S., J. S. The songs of Hugo Wolf, MMR 39, 458.  
 Samper, Hubert. Kirchengesang und Chorschule, CEK 23, 1.  
 Scharlitt, B. Die Wiener Volksoper, BW 11, 5.  
 Schaub, H. F. »Elektra« von Rich. Strauß (Besp. der Urauff. in Dresden), DMZ 40, 5.  
 — Erstaufführung d. Musikdramas »Elektra« von Rich. Strauß im Kgl. Opernhaus zu Berlin, DMZ 40, 8.  
 Scherber, F. Kaiser Franz Josef und die Musik, BW 11, 5.

- Schläger, J.** Etwas vom deutschen Kinderliede, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Leipzig, 23. 1.
- Schlicht, Ernst.** Die Hundertjahrfeier der Zelter'schen Liedertafel in Berlin, SH 49 (1), 6.
- Schmidkunz, Hans.** Der Berliner Volkschor, BfHK 13, 5.
- Schmidt, C. E.** Felix Mendelssohn-Bartholdy, Der alte Glaube, Leipzig, 10, 19.
- Leopold. »Dramatische« Musik, S 67, 7.
- Zum besseren Verständnis fremdsprachlicher Opern. S 67, 3.
- Felix Mendelssohn-Bartholdy, S 67, 5.
- Schneider, Louis.** Février's »Monna Vanna« in der Großen Oper, S 67, 3.
- Schreiner, R.** Gesang, Jahresberichte über das höhere Schulwesen, Berlin, 22. Jahrg.
- Schünemann, Georg.** Mendelssohn's Jugendopern. (Die Soldatenliebschaft, Die wandernden Komödianten, Die beiden Pädagogen), AMZ 36, 5.
- Schütz, G.** Der Männerchor Thun, SMZ 49, 7.
- Schwabe, Friedr.** Der Streit in der Theaterwelt, AMZ 36, 8.
- Schwers, Paul.** Felix Mendelssohn und Berlin. Auf Grund der in dem kürzlich veröffentlichten Briefwechsel mit Karl Klingemann enthaltenen Mitteilungen, AMZ 36, 5.
- Richard Strauß' »Elektra« in der Berliner Kgl. Oper, AMZ 36, 8.
- Seghers, L.** Beschouwingen van Forchhammer over Wagner's »Tristan und Isolde«, Cae 66, 2.
- Segnitz, Eugen.** Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipziger Tageblatt 3. Febr. 1909.
- Sherwood, William H.** The piano works of Mendelssohn, Mus 14, 2.
- Spaeth, A.** Erinnerungen eines Amerikaners (Kirchenkonzerte), Si 34, 2.
- Spanuth, Aug.** Richard Strauß' »Elektra«, S 67, 4.
- Nachträge zur »Elektra«-Aufführung, S 67, 5.
- Abermals die erste Bülow-Biographie, S 67, 7.
- Spitta, Fr.** Zum 100jähr. Geburtstage von Felix Mendelssohn-Bartholdy, MSfG 14, 2.
- Stanford, Charles.** Poetry and music, ZIMG 10, 5.
- Stauff, Ph.** Kunst und ornamentaler Sinn, AMZ 36, 4.
- Steinitzer, Max.** Zum hundertsten Geburtstage von Felix Mendelssohn-Bartholdy, NMZ 30, 9.
- Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst. Rede des Ministers für musikalische Angelegenheiten Dr. v. Heiterheim. NMZ 30, 10.
- Steinitzer, M.** Noren's »Kaleidoskop« im Lichte der Nationalitäten oder »Was ist Melodie?« Eine Leipziger philosophische Untersuchung, Mk 8, 10 (Faschingsheft).
- Ein Brief Richard Wagner's an Peter Cornelius. Neuentdeckt und herausgegeben, Mk 8, 10 (Faschingsheft).
- Sternberg, Constantin von.** The playing of embellishments, Mus 14, 2.
- Stieglitz, Olga.** Mendelssohn als Mensch und Künstler, KL 32, 4.
- Stier, Ernst.** Georg Schumann: »Ruth«. (Bespr. d. Auff. in Hamburg), NMZ 30, 9.
- Stoecklin, Paul de.** L'Esthétique allemande, CMu 12, 1.
- L'Art pour le peuple, CMu 12, 2.
- Félix Mendelssohn-Bartholdy (A propos du centenaire de sa naissance), CMu 12, 3.
- Storck, K.** Stoff und Musikdrama. — Balalaika, Der Türmer, Stuttgart. 11, 4.
- Storer, H. J.** The »live« Mendelssohn, Mus 14, 2.
- Strauß, Rich.** Kritik und Kritiker, AMZ 36, 8, Berliner Tageblatt, 12. Febr. 1909, Abendausg.
- Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipziger Volkszeitung 1909, Nr. 27. Die Maienkönigin. Versiegelt (v. L. Blech), ebenda, Nr. 39/40.
- Taltabull, Cristòfol.** De retorn d'Alemanyà (Impressions), RMC 6, 61.
- Tapper, Thomas.** The Musicians Library: Thirty piano compositions by F. Mendelssohn (Edited by F. Goetschius), Mus 14, 2.
- Thienemann, Alfred.** Selbstbiographie, MSal 1, 3.
- Ein Berliner Konzert im Jahre 1782. Ein authentischer Bericht mit einleitenden Worten, ibid.
- Thomas-San-Galli, W. A.** Lilli Lehmann und die neuen Wagneriana, RMZ 10, 4.
- Mendelssohn und wir, RMZ 10, 6.
- Musikästhetische Suite, RMZ 10, 7.
- Thormälius, G.** Felix Mendelssohn-Bartholdy, Daheim, Leipzig, 45, 18.
- Tinel, Edgar.** Pie X et la musique sacrée, TSG 15, 1.
- Tischer, G.** Felix Mendelssohn's Briefwechsel mit Karl Klingemann, RMZ 10, 6.
- Trützschler, Maly von.** Eindrücke einer deutsch. Sängerin i. Südafrika, AMZ 36, 7.
- Udine, Jean d'.** La Musique et le Geste. CMu 12, 3.
- Urteile über Mendelssohn von** Andreas, Hegar, Huber, Munzinger, Prelinger, Radecke, Spitteler und Widmann. SMZ 49, 6.
- Vogel, Georg.** Fräulein van Oldenbarneveld und die Kunst, Sti 3, 5.



- Vollerthun, Georg. Monna Vanna von M. Février. (Bespr. der Urauff. zu Paris), AMZ 36, 4.
- Waedenschwiler, »Le nombre musical gregorien«, ChM 4, 2.
- Wagner, Friedr. Aus der Geschichte des schwäbischen Sängerbundes, SH 49 (1), 1.
- Walter, Victor. Das Musikleben St. Petersburgs, MSal 1, 1f.
- Weingartner, Felix. Die schöne Königin. Ein Märchen, Mk 8, 10 (Faschingsnummer).
- Weinmann, Karl. Zum 20. Todestag Dr. Franz Xaver Witt's MS 42, 2.
- Weismann, Aug. Über die Entwicklungsidee auf dem Gebiete der Musik, RMZ 10, 5.
- Wellmer, Aug. Robert Franz. Kunstästhetisches und Persönliches, MSS 3, 11.
- Wimermark, J. Musikleben in Schweden, MSal 1, 3.
- Wodell, F. W. The music teacher and the man, Mus 14, 2.
- Wolf, Johannes. Die Melodien der Troubadours. (Eine Besprechung der Beckschen Publikation), ZIMG 10, 5.
- Wolf, William. Über die Ursachen der späten Entwicklung der Musik, MSal 1, 2f.
- Wolff, Ernst. Zu Felix Mendelssohn's hundertjährigem Geburtstag, Mk 8, 9.
- Sechs unveröffentlichte Briefe Felix Mendelssohn-Bartholdy's an Wilh. Taubert, Mk 8, 9.
- Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an seine rheinischen Freunde, RMZ 10, 6.
- Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Kölner Freunde, RMZ 10, 7.
- Wolzogen, H. v. Bayreuther Publikum, Werdandi, Leipzig, 2, 1.
- Wustmann, Rud. Aus Hans von Bülow's Leben, Propyläen 6, 17.
- Wysewa, T. de et G. de St. Foix. Les premiers Concertos de Mozart, ZIMG 10, 5.
- Z., J. Felix Mendelssohn. Der Volksge-sang, Beilage zur SMZ 49, 6.
- Zepler, Bogumil. Tanzmusik, MSal 1, 3.
- Zig-Zag. Il trionfo d'un' opera russa in Italia, NM 14, 158.

## Buchhändler-Kataloge.

- Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 95 (Januar) u. Nr. 96 (Februar). Nr. 95 bringt vor allem eine überaus interessante Mitteilung zweier Originalkonzerte für Violine von J. Haydn, die ausführliche Anzeige des Buches »Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel« von Dr. H. v. Hase, ferner weitere Mitteilungen, das Haydn-Jubiläum betreffend. »Zu Händel's 150. Todestage« äußert sich Max Seiffert, ein kleiner Artikel faßt die vielen »Musikalischen Gedenktage von 1909« zusammen. — In Nr. 96 interessiert vor allem die Ankündigung einer Subskription auf sämtliche Opern und Musikdramen Richard Wagner's durch die Originalverleger, die sehr günstig, im Mai dieses Jahres, beginnen wird. Angezeigt wird die erste Ausgabe von H. Schütz's Weinachtsoratorium (A. Schering), erschienen ist ein revidierter Klavierauszug von »Josef und seine Brüder« (F. Weingartner); besonders interessieren wird eine Ausgabe von Werken Bach's für den praktischen Gebrauch durch die neue Bachgesellschaft (vollständiges Aufführungsmaterial). Ferner findet sich in dem reichhaltigen Heft eine Lebensskizze Gustav Schreck's u. a.
- Harrwitz, M. Nikalossen (Berlin), Normannenstr. 2. Katalog 101c. Deutsche Literatur seit 1750 bis auf die Neuzeit. Erstausgaben. Almanache. Zeitschriften.
- L. Liepmannssohn, Berlin SW. Bernburgerstr. 14, bietet ein Musikautograph Chopin's und einen Brief Mendelssohn's an Chopin aus.
- W. Reeves' (London W.C. St. Giles, 4. High Street. Catalogue of Music and musical literature. Part 16. 1909. — Catalogue B. Biography, History, Criticism, Organ, Orchestra etc. — Particulars of a Parcel of new books on musical subjects.

## Erwiderungen.

Herr Ernst Biernath sandte uns in Sachen seiner Schrift »Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus«, besprochen im Februarheft S. 107, seine Erwiderung, die, so weit sie »berichtigende« Bemerkungen gibt, mit A. Koczirz's Schlußwort hier zum Abdruck gelangt. D. R.

Nun aber »beschränkt sich« Herr Koczirz darauf, »ein wenig« an den »Grundfesten des Gebäudes« zu rütteln.

Im Kapitel II (Die Gitarre bei den Sumerern) heißt es S. 7, Abs. 2: »das we-

sentlichste Interesse für uns haftet an einem kleinen Tonrelief, welches in der Priesterschule des uralten Bêl-Tempels gefunden worden ist«. Weiter wird dann dieses Tonrelief nach der von Hilprecht gebrachten photographischen Abbildung und Beschreibung (H. V. Hilprecht, Ausgrabungen im Bêl-Tempel zu Nippur. Leipzig 1903. S. 59. 60, und Explorations in Bible Lands. Edinburgh, 1903. S. 258. 259, genau geschildert und besprochen. Es ist also, und zwar wohlgemerkt, von einer Auslegung einer Keilinschrift oder von einem Keilschriftdokument durchaus keine Rede. — Herr K. will sich also beschränken, wird jedoch so blind, daß er sich eines sehr unschönen Angriffsmittels bedient, indem er schreibt: »ich möchte darauf hinweisen, daß gegen Hilprecht (groß gedruckt) und dessen Publikationen, die Hauptbasis des Kapitels II (Die Gitarre bei den Sumerern), seitens der amerikanischen Gesellschaft für biblische Literatur einer Zeitungsnachricht zufolge (Abendblatt der Wiener »Zeit« vom 31. Dezember 1907 »Gefälschte Keilschrift-dokumente?« (groß gedruckt) schwerwiegende Beschuldigungen erhoben wurden«. — Mit dieser Art des Versuches, an den »Grundfesten« meiner »Gitarre« zu rütteln, hat Herr K. sehr unvorsichtig auf — Granit gebissen, diese Weise streift schon sehr hart an Verleumdung und wissentlich falsche Verdächtigung. Jeder unvoreingenommene Leser wird so denken. Zur Abwehr möge es mir gestattet sein die am 28. Januar seitens der Königlichen Direktion des Vorderasiatischen Museums in Berlin mir erteilte Antwort unverkürzt hier folgen zu lassen:

»Mit dem Ausdruck des besten Dankes für Ihre frdl. Zusendung kann ich Ihnen mitteilen, daß das, was man Hilprecht vorwirft, wie auch die Sache liegen mag, von keinerlei Einfluß auf Ihre Arbeit werden kann, da das betr. Relief von den Vorwürfen nicht betroffen wird«.

Hochachtungsvoll gez.: Dr. Messerschmidt.

Berlin-Charlottenburg, d. 5. Februar 1909.

Ernst Biernath.

Wenn B. einen verlorenen Posten durch sophistische Unterstellungen zu retten und in der Befragung von Orakeln Trost zu finden vermeint, so sei ihm immerzu vergönnt. Wer aber in einem Glashaus sitzt, darf absolut nicht mit Ausdrücken: Verleumdung und wissentlich falsche Verdächtigung herumwerfen. Es fiel mir gar nie ein, B. außer seinen übrigen Leistungen auf dem Gebiete der Quellenforschung noch die Auslegung von irgendwelchen Keilschriftdokumenten zuzumuten. Die nie bezweifelte Tatsache bleibt, daß B. Hilprecht's Publikationen benützt hat, bezüglich welcher der Hinweis und die Frage, ob sie als Quellen einwandfrei seien, angesichts der gemeldeten Anschuldigung, Hilprecht's »in Nippur gemachte Entdeckungen rührten von Fälscherhand her«, weder einer Erläuterung noch Rechtfertigung bedarf. Hätte B., bevor er seine Rekrimation konstruierte, den bezogenen Zeitungsartikel mit dem gesperrt, nicht groß gedruckten Titel gelesen, so hätte er sich überzeugen können, daß er auch noch den begrifflich weiteren Untertitel »Die Ausgrabungen des Prof. Hilprecht« führt. Im übrigen möge B. Sentenzen wie die obige über die Grundfesten »seiner Gitarre« fleißig weitersammeln, an denen ich nie »rüttelte«, die aber ein wenig bloßzulegen mir vollständig genügte.

Wien, 12. Februar 1909.

Adolf Kocsira.

Herr Dr. Alfred Schnerich-Wien übersandte der Redaktion folgendes Schreiben:

Mit Beziehung auf die mit P. W. gezeichnete Anzeige meines eben erschienenen Buches »Messe und Requiem seit Haydn und Mozart« in Nr. 4<sup>c</sup>, S. 121 der Zeitschr. d. IMG., bitte ich folgende Berichtigungen bzw. Ergänzungen aufzunehmen:

1. Meine Studie »Der Messen-Typus seit Haydn bis Schubert« erschien 1892 in der kunstwissenschaftlichen Zeitschrift »St. Leopoldsblatt« (zuerst redigiert vom Univ.-Prof. Dr. W. Neumann, später vom damaligen Propst Dr. Carl Schnabel), und zwar als einheitliche Arbeit, mit thematischem Verzeichnis, lediglich ganz äußerlich in mehrere Nummern aufgeteilt. Die Arbeit erschien später in Broschürenform und ist als solche vielfach verbreitet worden.

2. Während des sogenannten »Aufklärungszeitalters« 1780—1790 sind in Wien ob der

Unterdrückung des feierlichen kathol. Gottesdienstes fast gar keine Kirchenwerke entstanden. Daß die Zeit vor- und nachher Kirchenwerke »erster Güte« hervorgebracht hat, bezeugen neben anderen Mozart's Requiem (1791) und Beethoven's Missa solennis Op. 123. Die Entwicklung der Meßkomposition jener Zeit klarzulegen, war die Aufgabe dieser Arbeit. Trotz der heftigen Angriffe hat mir darin niemand widersprochen. Im Gegenteil: Man hat mir durchweg beigeplüschet, sei es mit, sei es ohne Nennung der Quelle.

3. Ob nun Mozart's Requiem, Beethoven's Missa solennis, die nun einmal in Wien das Licht der Welt erblickt haben und sich durchweg als »bodenständige« Kunstwerke kennzeichnen, unerreicht dastehen, oder übertroffen worden sind, ist — Geschmacksache. Ich habe in meinem eben erschienenen Buche, das die Entwicklung der Meßkomposition bis zur Gegenwart verfolgt, keineswegs eine derartige Entscheidung absolut gefällt und dies auch bei Liszt S. 121 ausdrücklich betont. Tatsache aber ist, daß trotz aller Bemühungen der sogenannten »cäcilianischen« Presse, z. B. Berlioz' Requiem auf Kosten Mozart's zu verherrlichen, das allgemeine Urteil doch zu Mozart neigt, nicht zum mindesten da, wo dem Publikum beide Werke durch Aufführungen geläufig sind.

4. Da ich in Wien lebe, ist es begreiflich, daß ich mich zunächst mit der »bodenständigen« Kunst befaßt habe. Wer Raffael oder Shakespeare studieren will, muß sich eben auch an die Orte bemühen, wo jene Männer gewirkt haben. Wien aber war seit der Gegenreformation im 17. Jahrhundert bis in die neuere Zeit (1866) ein Hauptzentrum des Katholizismus; dies kommt ebenso in der Kunst jener Zeit, wie den seitherigen Anfeindungen beredt zum Ausdruck. Vgl. übrigens die Anzeige meines Buches von Prof. Julius Smend in der (prot.) »Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst« Jhg. 1908, Nr. 12.

5. Daß die von Instrumenten begleitete Musik, und insbesondere auch die »nationale« in der katholischen Kirche Berechtigung hat, ist von der obersten Autorität erst neuerdings wieder ausdrücklich anerkannt worden. Der Kampf gegen diese Denkmäler entspricht vollkommen dem gegen die Renaissance in der bildenden Kunst. Bereits heute hat sich das allgemeine Urteil, trotz der noch immer heftigen Gegenwehr, wesentlich geändert, und zwar aus dem Grunde, da die Werke exakter studiert wurden.

6. An Zeitungen habe ich niemals ständig mitgearbeitet und besorge lediglich von Zeit zu Zeit erscheinende Referate über kirchenmusikalische Aufführungen und Literatur im »Vaterland«. Was davon in meinem Buche verwendet wurde, ist durchweg, wo notwendig, gleich dem Übrigen, literarisch belegt.

Wien.

Dr. Alfred Schnerich

Kustos an der Universitäts-Bibliothek.

Der Referent des Schnerich'schen Buches, Peter Wagner teilt uns mit, daß er auf die Replik gar nichts zu erwidern habe.

D. R.

Anbei sei auch einem Schreiben von M. Gandillot in Sachen eines Bücherreferates von E. v. Hornbostel Raum gegeben:

J'ai connaissance aujourd'hui seulement des quelques lignes que M. von Hornbostel a consacrées à mon Essai sur la Gamme dans le Bulletin mensuel (novembre 1907) de la Société Internationale de Musique. Il n'entre pas dans ma pensée de discuter les appréciations de mon critique, mais seulement de signaler l'erreur de fait sur laquelle elles reposent.

D'après M. von Hornbostel, je considérerais tous les accords comme formés de sons dont les nombres de vibrations sont en rapports simples. Or, en réalité, je suis loin d'avoir cette opinion, car, dès la première page traitant de la Dissonance, je montre par des exemples numériques combien elle est contraire aux faits. Les rapports simples, ou plutôt le principe psychique dont ces rapports sont l'expression numérique, ne nous offrent pas nos combinaisons harmoniques toutes faites; il nous fournit seulement la matière première, notes et échelles, que l'Art reste libre de mettre en œuvre à sa guise (Conclusions, page dernière). Le reproche de n'attacher d'importance qu'aux chiffres provient sans doute de ce que mon critique a confondu avec les autres, les parties traitant du «Rattachement», c'est-à-dire du problème suivant: «A quelle gamme est-on porté à rattacher tel groupe de sons entendus à l'improviste, (alors qu'aucune tonalité n'est encore établie». Dans ce problème, en effet, les fonctions tonales n'existant pas encore, la solution dépend exclusivement des nombres; mais, par la suite, ce sont au contraire les échelles qui sont prises en considération, notamment pour ana-

lyser des exemples de musique ou pour interpréter les indication des Traités. Quant au manque de nouveauté reproché à l'antique postulat adopté, il est en effet très réel, et ce qui est nouveau, c'est seulement d'avoir déduit d'un principe unique l'ensemble de ces résultats, jusqu'ici purement empiriques, que l'on englobe parfois sous le nom un peu ambitieux de lois de l'harmonie.

Paris, le 16 février 1909.

M. Gandillot.

Leider habe ich Herrn Gandillot's frühere Schriften besser verstanden, als die jetzige Berichtigung. Im »Essai sur la gamme«, p. 566, Conclusion, heißt es:

»La Mathématique, qui régit l'univers, gouverne aussi le monde des sons; mais elle ne fournit à l'Art que des rapports simples (notes), et non pas des formules de tonalité toutes faites (gammes). Les seules échelles musicales dont elle révèle a priori l'existence sont au nombre de deux: ce sont les séries purement consonantes l'une de type majeur (*do, mi, sol*), l'autre de type mineur (*do, mi<sup>b</sup>, sol*), auxquelles, nous avons précisément donné le nom d'échelles.

Les gammes ont été formées arbitrairement par l'homme en réunissant tels ou tels des éléments, notes isolées ou échelles, fournis par la Mathématique.«

Berlin-Wilmersdorf, 27. Februar 1909.

E. M. von Hornbostel.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Kopenhagen.

Die am 13. Februar abgehaltene Sitzung der hiesigen Gruppe war wesentlich als eine Mendelssohn-Gedächtnisfeier angelegt. Das Lokal, der Musiksaal des Pianofortefabr. Hindsberg's war überfüllt. Zwei Sätze des *gmoll*-Konzerts leiteten ein, glänzend von Frä. Anna Schytte vorgetragen; dann folgte durch den unterzeichneten Schriftführer der Kopenhagener Ortsgruppe eine kurze Charakteristik von Mendelssohn's Kunst und Persönlichkeit (mit Rücksicht auf das künstlerische und politische Zeitalter), die Genesis des Konzerts und zum Schluß eine kurze Ausführung über das Verhältnis zwischen Mendelssohn und Dänemark durch Niels W. Gade. — Organist Chr. Geisler hielt nachher einen längeren Vortrag über Fanny Hensel, ihre Familienverhältnisse, Lebensführung, künstlerische Arbeit und Persönlichkeit mit fleißigem Gebrauch des Buchs von Hensel ausführlich und eindringlich schildernd. — Zum Schluß trug Frä. Schytte schöne und teilweise recht eigenartige Klavierstücke von Fanny Hensel vor.

William Behrend.

#### Neue Mitglieder.

K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien III, Lothringerstr. 14.

Kurt Kottek, Tonkünstler, Klosterneuburg b. Wien.

Rev. F. V. Reade, The Oratory, Birmingham.

Otto Richter, Kgl. Musikdirektor, Kantor der Kreuzschule, Dresden-Altst., Walpurgisstraße 16.

Section Musicale de la Bibliothèque Royale Palatine, Parme (Italien).

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. Hugo Botstiber, jetzt: Sekretär der k. k. Akademie für Musik und darstell. Kunst, Wien III, Lothringerstraße 14.

Dr. Hugo Daffner, jetzt: Musik-Redakteur der »Dresdner Nachrichten«, Dresden, Johann Georgen-Allee 18 III.

Fr. Nicolas Manskopf'sches Musikhist. Museum, Frankfurt a. M., jetzt: Untermainkai 27.

Cand. phil. Bernhard Ulrich, jetzt: Leipzig, Plagwitzerstraße 45 III r.

Dr. Karl Weinmann, jetzt: Bibliothekar der Proske'schen Musikbibliothek, Regensburg, Albertstraße 7 I.

=====

Ausgegeben Anfang März 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 7.

Zehnter Jahrgang.

1909.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25 ₣ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### M. Maurice Ravel.

Voici dix ou douze ans que M. Maurice Ravel est devant le public, et presque chacune de ses œuvres a été très vivement, très diversement commentée. Parmi les jeunes compositeurs qui, en ce début du vingtième siècle, sollicitent l'attention, il n'en est, je crois bien, pas un seul qui à son âge (M. Maurice Ravel est né en 1875) ait provoqué de comparables mouvements d'opinion. C'est là un signe qui ne trompe guère: les musiciens médiocres — qu'ils aient ou non du succès — ne sont jamais discutés avec une aussi grande âpreté. Et, si l'on considère qu'il n'a encore écrit qu'un très petit nombre d'œuvres orchestrales et n'a jamais été joué au théâtre, la manière dont ce jeune compositeur préoccupe l'attention des musiciens et de la partie avertie du public devient deux fois significative.

Mais il suffit d'ailleurs d'avoir entendu de ses œuvres pour se rendre compte de l'intérêt qu'elles offrent d'ores et déjà au point de vue de l'étude de cette page d'histoire musicale qui s'écrit aujourd'hui en France; page bien remplie, déconcertante peut-être, au premier abord, par la diversité et la hardiesse des aspirations qu'elle décèle, et qu'il est trop tôt pour juger avec assurance et sérénité. Pourtant quelque opinion que l'on ait du mouvement actuel, on ne peut guère en contester la force, la direction bien déterminée, ni négliger les œuvres par lesquelles il s'est affirmé.

Peut-être M. Maurice Ravel est-il, avec M. Debussy et un ou deux autres plus jeunes — de qui je me propose de parler bientôt ici — celui qui en représente le mieux une des tendances les plus accusées et les plus nouvelles.

On a voulu résumer l'ensemble du mouvement moderniste français sous l'étiquette de «Debussysme», considérer les quelques novateurs les plus intéressants de l'école française comme des séides, des copistes de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*: c'était là une généralisation peu justifiée, qui ne pouvait être basée que sur un examen superficiel et hâtif.

Certains caractères sont forcément analogues chez des artistes d'une même race et d'une même génération, que rapprochent l'hérédité artistique, le milieu



commun et enfin des aspirations plus ou moins communes. Les influences qui, de manières diverses et inégalement profondes, ont agi sur ces jeunes novateurs comme sur M. Debussy sont celles de Chopin, de Liszt, de Chabrier — un compositeur dont la plupart des critiques semblent ignorer ou oublier l'œuvre si riche et le grand rôle de précurseur —, des Russes Moussorgsky, Borodine et, à un moindre degré, Balakirew. A cette liste il faut ajouter le nom de M. Erik Satie, contemporain de M. Debussy et musicien sans grande culture technique, mais doué d'un génie inventif des plus curieux : bientôt sans doute, on s'accordera à reconnaître son influence sur le groupe tout entier. Enfin, il est impossible d'oublier l'action exercée par la musique orientale et extrême-orientale : la première connue grâce à l'école russe, la seconde révélée par des musiciens exotiques qui se firent entendre à Paris. Bien des coupes mélodiques et des partis-pris modaux qu'on observe dans de récentes œuvres décèlent clairement cette dernière affinité.

Expliquer et délimiter la part de ces diverses influences serait beaucoup trop long pour un article comme celui-ci ; mais il importait tout au moins de les signaler : car l'étude en jettera de singulières clartés sur la genèse d'un ensemble de tendances tout nouveau, dans lequel certains détracteurs voudraient ne voir qu'un accident, un *lusus naturae*. Le jour où il sera évident pour tous que c'est, au contraire, un fait d'évolution et un fait normal, l'attitude un peu dédaigneuse qu'on affecte parfois envers ses résultats n'aura plus le moindre semblant de justification, et ne pourra plus être rapportée qu'à sa véritable cause, celle devant quoi toute discussion est vaine : l'opinion, le goût personnels. En en même temps on verra, dès lors, combien il est illogique de supposer que tous ces novateurs imitent M. Debussy : ce que d'ailleurs personne ne songera plus à avancer le jour prochain où l'habitude de ce style nouveau permettra d'en discerner aisément, non plus seulement quelques-unes des caractéristiques le plus saillantes, communes à toutes ses manifestations, mais bien tous les caractères essentiels et intimes qui sont propres à chaque musicien.

Cet ensemble de particularités par où se signale entre toutes la jeune école française est divers, mais coordonné. Il aboutit à une véritable rénovation des formes et des modes d'expression. Dans les œuvres qui en marquent l'épanouissement, on observera tout d'abord combien les limites de la tonalité sont étendues, combien de modes variés sont substitués aux majeur et mineur aujourd'hui traditionnels. Les gammes antiques et liturgiques ; celles des mélodies populaires de divers pays ; parfois des formations inaccoutumées comme la gamme en tons entiers engendreront des coupes mélodiques nouvelles, des agrégats harmoniques plus riches entre lesquels s'établiront des relations plus nombreuses. Un nombre insoupçonné de résonances viendra remplacer l'immuable trépied des accords parfaits de tonique, dominante et sous-dominante avec leurs formations secondaires, tandis que disparaître complètement l'obligation de la marche contrainte, de la résolution. A première vue, ce sont là de graves infraction aux théories d'école : mais il ne faut pas oublier que les théories se font d'après les œuvres. Nul doute que bientôt des théoriciens ne viendront, une fois de plus, déduire du fait accompli les systèmes aptes à le justifier.

La même liberté s'observera dans le rythme, dans l'agencement des périodes : l'excessive stylisation des correspondances régulières, qui fut jadis un article de foi, disparaît d'ailleurs petit à petit de la musique, et bien des

compositeurs nous ont déjà montré comment l'eurythmie peut-être basée sur des principes moins primitifs et moins absolus<sup>1)</sup>.

De même, les procédés de développement seront moins formalistes, ce qu'expliquerait à lui seul le fait qu'avec ces modalités aussi compréhensives et plastiques, avec le fréquent déplacement des centres tonaux, le principe de la modulation n'a plus la même rigidité impérative en matière de construction. D'autre part on comprendra que la liberté de la structure des périodes a pour conséquence directe une liberté correspondante dans la groupement de ces périodes et enfin dans l'architecture générale; ce que ne voudra blâmer aucun de ceux qui reconnaissent qu'en matière de musique, l'idée de forme n'implique point celle de conformité à un modèle invairable. C'est par l'examen intrinsèque d'une œuvre qu'il faut rechercher si la forme en est satisfaisante, en non point en se référant à tel ou tel étalon préétabli.

Enfin — et c'est la suite naturelle du style harmonique nouveau — l'écriture instrumentale, surtout en ce qui concerne la musique de piano, sera caractérisée par nombre de tournures originales dont l'objet sera d'exploiter aussi efficacement que possible les propriétés colorifiques et expressives de ces résonances multiples dont je viens de parler.

Notons sans insister, pour en finir avec la question du style instrumental, que la jeune école française, comme la russe, utilise de préférence les timbres purs de l'orchestre, et s'abstient en général des mélanges et des accumulations d'instruments.

Toute cette évolution n'est point le fait du hasard ni de caprices; elle ne s'est par accomplie sans causes. L'an dernier, j'ai essayé de montrer (*Sam-melbände der I.M.G.*, IX, pp. 424sq.) comment le musicien, en pensant à quelque donnée précise pour en dégager l'émotion ou le caractère, pouvait trouver le plus précieux des excitants à créer<sup>2)</sup>. Ailleurs (dans mon ouvrage sur *Moussorgsky*, pp. 231 sq.) j'ai même cru pouvoir arriver à conclure que la recherche de l'expression distinctive et spécifique, telle que la pratique le musicien qui s'inspire de données concrètes, conduit mieux que toute autre peut-être à l'originalité, aux trouvailles heureuses. Car un tel musicien cherchera une manière bien caractéristique et appropriée d'exprimer chaque sentiment, de traduire chaque impression: il n'en trouvera qu'une et il en trouvera une à chaque occasion: jamais il ne voudra se répéter, se contenter d'une formule identique pour exprimer deux moments différents de sa sensibilité. Voilà la raison pour laquelle M. Maurice Ravel, comme certains autres jeunes compositeurs français, use si abondamment de moyens neufs que son imagination lui suggère sans cesse, dont il a besoin pour réaliser une expression adéquate de ce qu'il ressent ou imagine.

Peut-être est-il de tous celui chez qui cette tendance est la plus accentuée. Il produit relativement peu, et ne publie jamais une œuvre qui ne

1) Comparez ce que dit de l'acquisition graduelle de la liberté rythmique par les musiciens M. Pierre Aubry dans son magnifique ouvrage *Cent motets du XIII<sup>e</sup> siècle*, tome III, p. 115.

2) Et j'ai indiqué que la musique créée de la sorte, si elle est bonne, n'a rien qui la distingue essentiellement de la musique «pure»: les motifs, les développements, les formes de la musique à programme ou descriptives sont tout simplement des motifs, des développements et des formes nouveaux, mais autonomes en dépit des apparences.

se distingue des précédentes par quelque trait essentiel, qui ne révèle des recherches longuement mûries, un souci extrême de ne point se répéter.

Il appartient incontestablement à la catégorie des musiciens dont l'inspiration est le plus souvent d'origine concrète: ce qu'il traduira le plus volontiers dans ses œuvres, ce sont les spectacles naturels, l'émotion des paysages, le caractère pittoresque, voire humoristique des sujets qu'il choisit. Pour témoigner que ce pittoresque n'est pas incompatible avec l'émotion la plus intense et le lyrisme le moins extérieur, point n'est besoin de chercher meilleure preuve qu'une pièce de piano comme ses *Oiseaux Tristes*. Et si d'autre part on considère l'œuvre si neuve, si riche de musique qu'est l'*Alborada del Gracioso*, on se persuadera bientôt que la recherche du pittoresque et de l'humoristique n'a point pour conséquence de restreindre le champ de l'invention musicale.

J'ai cité d'abord ces deux pièces, qui sont au nombre des plus significatives que M. Ravel ait écrites, et celles où s'affirme peut-être le mieux cette volonté de traduire spécifiquement par les rythmes et les sons. Ses *Jeux d'eau*, composés quelques années auparavant (1902), sont plus purement descriptifs, et, quoique non moins nouveaux par leurs qualités évocatrices, ne faisaient pas encore présager l'absolue originalité non seulement de matière, mais d'esprit, qui se manifeste dans le recueil *Miroirs* (1906) dont font partie l'*Alborada* et les *Oiseaux Tristes*.

Les trois autres pièces de ce recueil, *Vallée des Cloches*, *Barque sur l'Océan*, *Noctuelles*, sont dans une veine plus contemplative et offrent des suggestions moins graphiques; La *Vallée des Cloches* est un exemple achevé de paysage musical, une rêverie profonde et doucement colorée; la *Barque sur l'Océan* (orchestrée depuis) est un véritable tableau symphonique; les *Noctuelles* restent plutôt dans le style d'une étude de piano: c'est la moins bien venue de cinq.

Cette année même, M. Ravel a donné une suite à ses *Miroirs*: trois grandes pièces inspirées de poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*. On n'y trouve rien qui corresponde à l'esprit de l'*Alborada* ou des *Oiseaux tristes*, mais des évocations de plus en plus amplifiées, où la musique s'élance bien au delà du thème original. Et cependant, impossible de ce méprendre sur la persistance du principe concret qui guide le musicien: l'harmonieuse fluidité de l'*Ondine*, exprimée en lentes mélodies et en moelleux accompagnements; la longue obsession du cauchemar qu'est le *Gibet*; les tumultueuses randonnées de *Scarbo*, sont traduites avec une saisissante véracité qui ne trompe pas. Peut-être même le *Gibet*, quoique plus long, n'est-il pas moins concentré que les *Oiseaux tristes*: il est sûrement aussi riche en suggestions directes.

Ce sont de tels exemples qui me paraissent conclure en faveur de l'identité essentielle de la musique abstraite et de la musique concrète, dans la mesure du moins où l'une et l'autre sont écrites par des artistes inspirés. Et ce que M. Ravel a écrit de musique >pure<: son *Menuet antique*, sa *Parane*, sa Sonatine pour piano, son Quatuor à cordes offre à un tel degré des qualités d'invention et de style comparables à celles des œuvres nommées plus haut, qu'il me paraît inutile de faire une distinction entre les deux catégories.

Sans vouloir le moins du monde déprécier sa belle et vivante *Rapsodie Espagnole* pour orchestre, où éclatent, servies par une sûre et personnelle

technique, de précieuses qualités de verve et de poésie, il faut reconnaître pourtant que c'est dans sa musique de piano que M. Ravel donne le mieux la mesure de sa foncière originalité. D'abord, il a créé une écriture instrumentale qui ne ressemble à rien de ce qu'on connaissait auparavant, et une écriture qu'il sait transformer, renouveler sans cesse: des premières compositions aux *Miroirs*, des *Miroirs* à *Gaspard de la Nuit*, l'évolution est continue et rapide.

Son style harmonique, conçu de manière à obtenir du piano une variété infinie de couleurs et, dirait-on presque, de timbres; ses coupes mélodiques sont également neuves. Mais ce qui chez lui frappe surtout, c'est une richesse et une diversité incomparables d'invention rythmique. Qu'on voie, par exemple, dans *Barque sur l'Océan*, comment des prolongations, des accents et des césures déplacés viennent varier le rythme originel à  $\frac{6}{8}$ ; dans l'*Alborada*, la liberté de mille tournures rythmiques incisives, imprévues, et cependant toujours naturelles.

Cette haute intelligence, ce sentiment pénétrant du rythme sont peut-être ce qui sert le mieux M. Ravel non seulement dans sa musique instrumentale, mais encore dans sa déclamation chantée. Il est peut-être, après Moussorgsky, celui qui a le mieux réalisé en musique, par une juste conscience des valeurs relatives, des intonations et des accents, une équivalence naturelle du langage. On ne trouvera pas le moindre détail douteux de prosodie ou d'accentuation dans des œuvres comme ses *Histoires Naturelles* ou son opéra-bouffe l'*Henri Espagnole*, pas la moindre nuance d'expression inexacte ou équivoque. Un tel fait est assez rare pour mériter d'être signalé avec insistance.

L'originalité parfois déconcertante de son art, originalité qui, comme j'ai tâché de le montrer dans ces trop brèves notes, se retrouve aussi bien dans l'esprit que dans les moindres particularités du style, n'émane jamais du désir d'être insolite, de surprendre, mais bien d'un sentiment profond des convenances artistiques. M. Ravel n'use jamais que de moyens mûrement choisis comme les plus appropriés au but artistique qu'il se propose. Il a une connaissance profonde des formes et ne compose jamais une œuvre qui ne soit eurythmiquement coordonnée, douée de cette logique intime que porte en elle-même toute production vraiment artistique. Et l'on se tromperait fort en prenant les apparentes irrégularités de certaines pages de lui pour les conséquences d'une culture technique insuffisante: naguère, un grand musicien étranger, ayant émis cette hypothèse, fut fort surpris d'apprendre que M. Ravel était membre du jury des concours de contrepoint au Conservatoire de Paris. Aussi bien ne peut-on outrepasser en connaissance de cause que les règles dont on est parfaitement maître.

Et tel est bien le cas de M. Maurice Ravel. Musicien probe et averti, il marche en pleine conscience vers son but, trouvant en lui même la loi de son art. Ce n'est point aujourd'hui qu'on peut prétendre formuler sur son compte un jugement définitif. Tout au moins ai-je voulu dégager quelques-uns des caractères généraux de son œuvre, représentatif entre tous d'une des tendances les plus marquées de la musique française d'aujourd'hui; puis, signaler, telles qu'elle m'apparaissent, les qualités singulières qui font la force de ce jeune artiste.

Voici, pour finir, quelques notes biographiques et la liste de ses œuvres. M. Maurice Ravel est né à Ciboure (Basses-Pyrénées). Il a fait ses

études au Conservatoire de Paris, où ses professeurs furent, pour le piano, M. de Bériot; pour l'harmonie, M. Pessard; pour le composition. MM. Gédalge et Fauré. En 1901 il obtint le second prix de Rome.

Après quelques mélodies restées inédites, il composa plusieurs pièces de piano (*Sérénade Grotesque*, *Menuet Antique*, *Pavane pour une infante défunte*) et une *Ouverture de féerie* intitulée *Schéhérazade* (1899). Depuis ont paru: pour le piano, les *Jeux d'eau* (1902), une *Sonatine* (1905), les *Miroirs* (1906), *Gaspard de la Nuit* (1909); un Quatuor à cordes (1904); pour le chant: *Deux Epigrammes de Clément Marot* (1900), *Shéhérazade*, trois mélodies avec orchestre (1904), *Noël des Jouets* (1905), *Histoires Naturelles* (1907), *Sainte* (1907) les *Grands Vents venus d'Outre-mer* et *Sur l'Herbe* (1908); *Introduction et Allegro* pour harpe, archets, flûte et clarinette (1906); la *Rapsodie Espagnole* (1908) et enfin l'opéra-bouffe *l'Heure Espagnole* qui sera prochainement exécuté à l'Opéra Comique de Paris. Il travaille actuellement à un opéra d'après *la Cloche Engloutie* de Gerhardt Hauptmann, traduit en français par M. A. Ferdinand Hérold.

Paris.

M.-D. Calvocoressi.

## Impressions of Strauss's "Elektra".

Those who heard the first performance of "Elektra" at Dresden on January 25th last laboured under a disadvantage, because in consequence of arrangements for American copyright, no vocal scores were available until about midday on the day of performance, and this with a work of such complexity was no small matter.

The air was naturally full of rumours concerning the new work, from which it was not possible to distinguish much that was useful. Most of the sensational reports which were circulated about it were profoundly untrue; such as that story, which was literally a cock-and-bull story, that the farm-yards and slaughter-houses of the neighbourhood had been ransacked for live-stock to figure in the sacrificial procession. As a matter of fact, nothing appeared except a few harmless necessary sheep. Apart from the stories, when one arrived in Dresden one met "Elektra" everywhere. The shop-windows were full of "Elektra" boots, spoons, and beer-mugs. Even the "Elektra" costumes for ski-ing occupied the centre of one of the windows, and on the day of the first performance we were made to eat "Elektra" ices.

Several weeks before the performance, paragraphs were circulated in the Press about the music. Some said that, compared with "Elektra", "Salome" was as simple as Haydn. Others said that Strauss had in "Elektra" shown distinct signs of a reactionary tendency, and a return to more definite melodic outlines and symmetrical structure. One's first impulse was naturally to say that both could not possibly be true, but with Strauss the unexpected always happens, and as a matter of fact both tendencies could be observed in the work. It is not possible to suggest the proportion in which the elements are mixed; but on the whole, whereas the impression on hearing "Salome" was one of bewilderment and absolute uncertainty where the composer was tending, "Elektra" left a clearer impression on the mind. In a great many ways there are interesting parallels to be drawn between the two works; but there are also important contrasts, which may be briefly summed up by saying that, whereas in "Salome" it seems as if the com-



poser was first instinctively attracted towards the subject, and elaborated his style as he went on, in "Elektra" it appears rather that, feeling himself possessed of a style ready-made, he cast about him for a subject well adapted to it. In this way "Elektra" gains in concentration and consistency; but here and there the freshness is not quite so strong, and there are passages which distinctly overpass the barrier-line between characteristics of style and mannerisms. This however is a thing which it is easier to feel than to explain, and on which every listener will have his own views.

In one respect undoubtedly Strauss shows a great advance on "Salome", and that is in pure dramatic power. Indeed there are places where the music fills up gaps which the dramatist had left, and which are very noticeable in Hofmannsthal's play, when it is performed without music.

The development of Strauss's operatic style is easy to trace. In "Guntram" (Weimar 1894) he followed Wagner, in "Feuersnot" (Dresden 1901) he adapted the methods of his symphonic poems to a romantic and popular subject, in "Salome" (Dresden 1905) he devoted all the resources of his art to an intensification of various types of perversity. With regard to this last, it is said that he has done the same in "Elektra", but, if so, there is a vast difference between the two cases.

---

The abrupt figure which forms the prelude to "Elektra" is the theme representing Agamemnon; and here at once we have the proof of Strauss's dramatic power, in divining and emphasising the fact that in him the whole drama has its origin. In what follows, occurs the first parallel with "Salome". The latter begins with a scene in which we are made to feel, in the words of the text, that fearful things will happen, only there is an unspeakable difference between the feeling of uneasy oppression and languorous discomfort caused by the beginning of "Salome", and the active repulsion created by the opening dialogue of the serving women at the well in "Elektra". It is easy enough, sometimes too easy, for a composer to make his audience feel uncomfortable, but it requires a very clever man to make them feel uncomfortable in just the way that he wants, and this is what Strauss has succeeded in doing. The carrying out of this scene, compared to which anything in "Salome" is innocent and anaemic, gives rise to one serious reflection. It is obviously the intention of the composer to draw a sharp contrast between one of the serving maids who worships Elektra, and the others who worship the Rising Sun, and have nothing for her but contempt; but the orchestration is so relentlessly ferocious, that none of the voices can be heard, except in spasmodic shouts; and therefore there is bound to be monotony in the voice-part; and all the dramatic subtlety and variety of an orchestra cannot make amends for that. This seems to me to be a grave intellectual miscalculation, the result of a one-sided attention to a theory. It is the same with the stage-managers, who kept the stage so dark that the faces of the actors could not be seen, and therefore half of their magnetic power for the hearers was lost.

This scene however is not long, and there soon arises one of the striking moments of the drama, namely the first appearance of Elektra herself. The music of her first solo is made up of many elements, of which the chief are the theme of her sacrificial dance and that of Agamemnon's children. This dance suggests the most obvious of all the parallels between "Salome"

and "Elektra". In each work a dance is the culminating point; equally obvious of course is the contrast between the two. What it is in "Salome" need not be told; here it is the crowning point of a righteous act of sacrifice and purification. This importance of a choric dance in the most advanced modern music is a curious instance of extremes meeting, for it is said that all music owes its origin to the rhythmical performance of those engaged in a solemn ritual.

The curious progression in the last two bars is one of the themes connected with Elektra's sister Chrysothemis, who now appears on the scene. The distinction between the two daughters of Agamemnon is of course derived from the Greek tragedians, but is treated here by both poet and composer in an ultra-modern manner. Chrysothemis is the normal gentle womanly woman, unfit to cope with great tragic issues, despised by her more heroic sister; who tries in vain by flattery, caresses and invective in turn to goad her to action. The contrast between the two personalities is emphasised by the nature of the themes associated with each of them, the melodies of Chrysothemis almost surprising the listener by their homely nature and formal cut.

After the impassioned solo of Chrysothemis in which she expresses her longing for a life of ordinary happiness, the atmosphere of the music suddenly becomes dark again; we again hear the gliding, creeping and crawling chromatic chords and consecutive fifths, which are associated with the treacherously spilt blood of Agamemnon, and Chrysothemis tells Elektra that Klytemnestra has had an evil dream and is hurrying to celebrate an expiatory sacrifice. In a few moments we see in the dim background the procession flitting by, we hear the bleating of sheep, we see serving men and women with torches hurrying across the stage; while the music with extraordinary dramatic and realistic power represents the halting tread of the unwilling victims, and the panting breath of the eager priests. In this passage we see the strength and the weakness of Strauss displayed side by side. It seems to me that the strange noises in the orchestra, where the drums are hit with whips, and the violins are played with the backs of the bows, are almost an insult to the ear, and at least show miscalculation of effect. The similarity of the music to that in the *Rhinegold*, at the point where Alberich drives the terror-stricken dwarf before him, will strike every listener.

As this riot of sound reaches its height, we see Klytemnestra appear at the end of the sacrificial train, a strange figure in lurid red robes of oriental magnificence, covered from head to foot with glittering clattering jewels; and Elektra, who had been crouching on the ground, draws herself to her full height, and glares defiantly at her mother. The orchestra is chiefly occupied here with two themes; one a series of strained uneasy harmonies, not entirely unrelated to those of the Tarnhelm and Hagen's malignant potion, and another of flickering flimring semiquavers derived from the theme of Elektra's hatred. The first is that of Klytemnestra's terror and remorse, the second is that of Elektra's power over her mother. In all this scene is constantly heard a theme, which with its gentle wistful charm is in welcome contrast to the horrors of the rest. It is the theme of Klytemnestra's recollection of her past happiness, before her great crime had darkened her life. The theme which depicts the jangle of Klytemnestra's many jewels, as she moves about, has a curious similarity to the motif which represents the jangling of silver

pieces in Elgar's "The Kingdom". In the whole of this scene Strauss represents the evil passions of both speakers as wrought up to the highest pitch, and breathless climax is piled on breathless climax with ruthless intensity, till the stimulus of the music becomes almost physical. Some people consider it the finest portion of the drama, but it seems to me to be too violent, and theatrical rather than dramatic in the highest sense.

The second duet-scene between Chrysothemis and Elektra is almost entirely built up of material heard before, but monotony is avoided by astonishingly skilful use of orchestral colour. In the end Elektra curses her weaker sister, and resolves to act alone. She now begins to dig for the hatchet which she had hidden, and the orchestral effect here is of an extraordinary power. As she is thus busied, Orestes appears. From this point to the end, the drama goes from strength to strength, and rises to heights which it seems that Strauss has not scaled before; and there is very little which can be said to jar or offend any sensibilities. It is here too in this scene that Strauss shows his great dramatic power, and indeed steps in to fill a gap left by the dramatist. The drama of Hofmannsthal has justly been criticised on the ground that he makes Orestes a mere lay figure, whereas he is really the central figure on which the whole drama of vengeance turns. This is powerfully expressed by the music, and it is with a very true instinct, that from this point the composer makes everything broader and more lucid. At the point where Elektra recognizes Orestes, the tension is suddenly relieved by a long flowing melody of exquisite charm and pathos.

Presently Orestes enters the palace to fulfil his dread mission, and Elektra waits in a frenzy of impatience and agitation. One of the finest strokes of inspiration in the drama is the way in which we hear the theme of Klytemnestra predominate at this point; but whereas before it gleamed with an evil splendour and was like an orgy of all the vile things of the world, it is now like the still small voice, the half-choked sigh, which Greek legend attributes to the denizens of the nether world. A scene of wild confusion follows, in which the serving-maids rush distractedly across the stage, not knowing what has happened; till suddenly a brilliant harp glissando comes, and the whole character of the music changes. This heralds the approach of Aegisthus, whose theme is now heard for the first time in its full force, though it had been often before hinted at. It is an admirable instance of Strauss's power of satirical characterization, and throughout the scene he assumes a character of almost airy lightness; and the dramatic instinct with which the composer makes us feel his loathing and contempt for Aegisthus is masterly; as is the sardonic incisive humour of Elektra's amiability to him. The way in which the death of Aegisthus is differentiated from that of Klytemnestra is another master-stroke. There is nothing in it of the dignity of tragedy, only the sordid horror of a squalid execution.

The culminating point of the opera is the great dance with which Elektra ends her life. It is difficult to speak of the impression this made without seeming to exaggerate. The mind has to travel back far in a search for anything at all comparable to it in musical mastery and almost elemental emotional power, and finds nothing till it arrives at the closing scene of the *Götterdämmerung*. Not only is there colossal skill in the way in which all previous threads are woven into one, not only is there great art in the way in which the climax grows and the orchestral colour gradually changes from

darkness to the bright light of noonday; but the result is achieved without sacrifice of euphony or beauty, and the whole conception of the scene betrays the creative power which is certainly without rival in the present day.  
London. Alfred Kalisch.

## Johann Hermann Schein, Sämtliche Werke.

Bd. 3. Herausgegeben von Arthur Prüfer. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der dritte Band der verdienstlichen Scheinansgabe Prüfer's bringt die *»Diletti pastorali«*, vom Jahre 1624, und den *»Studentenschmaus«* (v. J. 1626). Das erstere Werk besteht aus 15 fünfstimmigen Chorliedern mit Continuo *»auff Madrigal-maniere componirt«*, wie es auf dem Titelblatt heißt. Man darf hierbei allerdings nicht an das Madrigal im eigentlichen Sinne denken, Schein's Stücke weisen vielmehr die Canzonettenform  $a::b \quad c::$  und  $a: \quad b::$  auf. Darum will der Vergleich mit Schützens italienischen Madrigalen nicht recht passen, denn Schütz steht noch ganz auf dem Boden der älteren Madrigalanschauung, so fortschrittlich seine Satztechnik an sich ist; aus diesem Grunde greifen bei Schütz die Perioden ineinander über, sind bei ihm die Stimmen in einem Zuge ohne Unterbrechung geführt, während Schein's Kompositionen, wie es Regel bei den Canzonetten ist, scharf umrissene Formen und die Wiederholung einzelner Teile aufweisen. Aus dieser verschiedenen Satztechnik erklärt es sich dann auch, daß im Madrigal der einmal angeschlagene Takt zumeist von Anfang bis zum Schluß beibehalten ist, wiewohl auch hier zu Kontrastwirkungen, namentlich beim Wechsel polyphoner und homophoner Stellen ein gelegentlicher Taktwechsel vorkommt, wogegen bei den Canzonetten die Änderung des Rhythmus als Mittel zur Steigerung des Ausdrucks beliebt, und bei hymnenartigen Stellen, Lobpreisungen von Amor und Venus, allgemein im Gebrauch ist. Nach den Ausführungen Prüfer's kann es den Anschein erwecken, als bedeuteten Schein's *»Diletti«* einen bedeutenden Fortschritt in diesem Sinne über Schütz hinaus (S. XII). Aber, wie schon gesagt, steht Schütz auf einem ganz anderen Standpunkt. Madrigale sind ja Schein's Kompositionen insofern auch, als dieser Begriff im weiteren Verlauf der Entwicklung flüssiger geworden war. Man verstand darunter schließlich jedes größer angelegte kunstvoller gearbeitete Chorlied, sobald es durchkomponiert war, im Gegensatz zu den einfacher gesetzten Villanellen und den anderen strophischen Gesängen.

Schein's Continuo ist ein *»basso seguente«*, also nicht selbständig geführt, sondern er repräsentiert immer die jeweilig tiefste Stimme. Dennoch ist er nicht etwa entbehrlich, da der Vokalsatz mit der akkordischen Stütze rechnet.

Den treffenden Ausführungen Prüfer's über die Musik der *»Diletti«*, möchte ich noch hinzufügen, daß Schein ganz außergewöhnlich den übermäßigen Sextakkord liebt, wodurch seine Musik einen träumerischen, elegischen Zug erhält. Charakteristisch für sein Empfinden sind ferner auf- oder abwärts gehende verminderte Quartensprünge (vgl. S. 47, 30, 31, 67), die er gern zum Ausdruck von Liebesbeteuerungen verwendet, noch besser S. 88/89, wo Schein's Musik den Namen *»Amarilli«* geradezu umschmeichelt und liebkost. Vorbildlich waren hier wohl die alterierten Intervalle bei den Liebesseufzern der Italiener. Auch in Haßler's italienischen Madrigalen sind solche Stellen im Gegensatz zu seinen deutschen Chorliedern häufiger zu finden. Durch die stärkere Verwendung der Chromatik steht Schein den Italienern noch um einen Grad näher als Haßler. Selbstverständlich hat auch Prüfer auf die italienische Stilbeeinflussung Schein's sachgemäß hingewiesen.

Über die Akzidenzien läßt sich streiten, eine Behauptung, die keinen Vorwurf involvieren soll. Im Gegenteil erkennt man gerade an den strittigen Punkten die vorangegangene Überlegung des Herausgebers. Ich stehe immer noch auf dem Standpunkt, daß es für die Akzidenzien keine allgemein gültigen Gesetze gibt und bin mit Th. Kroyer *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1909, der Ansicht, daß diese Frage vom Standpunkt der verschiedenen Komponisten aus rein indi-

viduell behandelt werden muß. Bei der Vorliebe Schein's für den übermäßigen Sextenakkord und für alterierte Intervalle dürfte daher die Stelle S. 45 T. 1 auch folgende Deutung zulassen:

o schö - ne Zier, ach eil zu mir, ach eil zu mir

ach eil zu mir, ach eil zu mir

Prüfer setzt bei den mit + bezeichneten Noten überall die Akzidenzien. Man kann aber die Stelle auch wörtlich nehmen. Ein Zweifel kann meiner Meinung nur darüber sein, ob das erste *c* in der dritten Stimme *cis* bedeuten soll, was allenfalls möglich wäre. Für das erste *f* spricht außer dem bereits angegebenen Grunde noch der Umstand, daß diese Stimme drei Takte pausiert hat, daß also mit dem Eintritt des *f* ein Gegensatz zu dem vorausgegangenen *fis* beabsichtigt sein könnte. Will man auf dem ersten Achtel des dritten Viertels *cis* lesen, so könnte trotzdem unmittelbar die Oktave *c* folgen; denn wir haben es hier mit einer Cäsur zu tun, die Pausencharakter trägt, nach einer Pause wird aber selbst die verminderte Oktavensprung (*cis-c*) (der ersten Stimme) von allen Meistern unbedenklich gesetzt (s. bei Schein S. 31. II. Takt  $\frac{2}{3}$ . S. 63. II, 5.) Liest man aber im ersten Takt *c*, so wird man es auch für den zweiten Takt unbedingt beibehalten, zumal Schein gerade den verminderten Quartensprung liebt (s. S. 45. II. Takt 1 und S. 17. I. T. 4).

Auch für den Stimmungsausdruck scheint mir das verminderte Intervall *gis-c* viel eher zu passen als die reine Quarte, wie auch durch die Abwechslung des Baßganges (*a-g-f*) die Bitte »ach eil zu mir« eindringlicher gestaltet wird. Daß aber das Pathos für die Akzidenzien von Bedeutung ist, darüber belehrt uns Avella, wenn er in seinen »Regole« (1657) S. 49 sagt, sie dienten auch dazu »per spiegare gl'affetti de' sensi«. Im Gegensatz zu Prüfer nehme ich also für die beregte Stelle Mollcharakter an trotz des *cis* und möchte hinzufügen, daß vorkommende Akzidenzien nur örtliche Bedeutung haben, keinesfalls aber eine Veränderung des ganzen Modus nach sich ziehen, daß also demgemäß Dorisch durch ein zufälliges *fis* und *cis* nicht als ein transponiertes Jonisch aufzufassen ist.

Als Anhang zu den Diletti hat Prüfer eine siebenstimmige Bearbeitung von Nr. XIV für zwei Solostimmen (Sopran und Tenor) mit Streichquartett (3 Violon und Violone) und ein Fragment »Residenza d'Amore« für sechsstimmigen Chor mit Continuo beigegeben; letzteres ganz im Stile der Diletti, während jene konzertierenden Charakter hat und sich an die italienischen Muster anlehnt.

Ein ganz anderes Gesicht zeigt die Musik des »Studentenschmauses«. Hier herrscht eine ausgelassene Fröhlichkeit, eine echte »Fidulitätsstimmung«, die musikalisch durch den Kehrreim besonders wirksam zum Ausdruck gebracht wird. Bei dem mehr improvisierten Charakter der Stücke verbot sich der kunstvolle polyphone Satz von selbst. Für diese 5 fünfstimmigen Chöre hat darum der Meister auch den homophon-akkordischen Satz gewählt.

Was Prüfer von Schein als Dichter sagt, ist durchaus zutreffend und fein beobachtet. Seine Poesien sind in der Tat beachtenswerte Leistungen auf dem Gebiete deutscher Madrigaldichtung, und es bleibt auffallend, daß Caspar Ziegler an ihnen vorübergegangen ist.

Die Redaktion des Bandes macht dem Herausgeber alle Ehre. Prüfer hat sich damit ein bleibendes Verdienst um die gesamte musikalische Welt erworben. Zu wünschen bleibt, daß nun auch unsere Gesangvereine von den köstlichen Schätzen,



die ihnen hier geboten werden, Besitz ergreifen möchten. Die Chöre selbst, die Prüfer für den praktischen Gebrauch eingerichtet hat, bieten für die Ausführung keine nennenswerten Schwierigkeiten, um so eher steht zu hoffen, daß sich ihrer alle ernster strebenden Chorvereine annehmen werden.

Leipzig.

Rudolf Schwartz.

## Extraits du Bulletin français de la SIM.

1909. Nr. 1.

Extraits de lettres inédites d'Emmanuel, Chabrier.

Robert Brussel a bien voulu nous donner ces lettres inédites, choisies parmi les nombreux documents qu'il a rassemblés déjà en vue d'un ouvrage sur la vie et les œuvres de ce grand musicien français. Etant les éditeurs désignés de cet ouvrage nous serons reconnaissants aux personnes qui posséderaient des textes ou des souvenirs inconnus des nous en faire part.

Le cantique des cantiques.

Mr. van Bever publie in extenso les paroles et la musique d'une œuvre de Pierre de Courcelles, la traduction en vers du cantique des cantiques de Salomon; cette suite de petits poèmes date de 1564, et peut être comparée de loin à celle que Rémi Belleau écrivit sur le même sujet.

Les Forqueray (suite et fin), par Lionel de la Laurencie.

Le violoncelle ne détrôna pas instantanément la basse de viole; on écrivait encore pour celle-ci vers 1750; mais à cette époque, qui est celle où Forqueray publiait ses pièces de viole, le déclin de cet instrument était déjà commencé. Sur les 300 pièces de viole, composées par Antoine Forqueray, 33 seulement nous sont parvenues. Nous y comprenons le recueil de pièces de viole mises en pièces de clavecin par Forqueray le fils. Ce recueil, par les difficultés techniques qu'il renferme nous prouve que les contemporains n'avaient rien exagéré quant à la virtuosité des deux Forqueray, seuls capables de l'exécuter.

Nr. 2.

Lettres inédites d'E. Chabrier, communiquées par R. Brussel (Suite).

Le rythme par Stiévenard.

Le rythme, qui existe dans tous les arts, et dont nous avons le sens inné en nous, a un effet stimulant sur notre volonté et nos nerfs; son origine est dans notre mode de respiration, chacun de nous étant une machine rythmique en activité. Le langage musical se rythme par trois espèces d'accents; l'accent métrique, qui frappe notre instinct, l'accent rythmique, qui, s'adresse à notre intelligence, et l'accent pathétique, qui émeut notre cœur.

Ch. V. Alkan par A. de Bertha.

Alkan est l'incarnation de ce que l'on peut appeler un grand musicien, il ne manque, ni d'invention, ni d'ambition, mais plutôt de foi en lui même et en son idéal. Son style musical est parfois pédant, parfois vulgaire, parfois tapageur, mais a cependant une note très personnelle, et révèle tout un côté de l'âme hébraïque. L'originalité d'Alkan, ses brusqueries de caractère l'isolèrent de ses contemporains et nuisirent à la diffusion de ses œuvres.

Edgar Poë et la musique par M. D. Calvocoressi.

Nous ne savons guère quelle musique aimait E. Poë, mais nous connaissons quelques unes de ses théories à ce sujet sur l'origine de notre plaisir musical, sur le caractère non défini de la musique, par exemple; elles font de lui un véritable précurseur de la science esthétique.

La 1<sup>re</sup> édition des Messes de Du Mont par H. Quittard.

Découverte d'un exemplaire des Messes Du Mont (1<sup>re</sup> édition, 1669) à la Bibliothèque musicale de Tours.

## Vorlesungen über Musik.

**Dortmund.** Dr. A. Schweitzer-Straßburg am Dortmunder Bachfest einen Festvortrag über Bach.

**Leipzig.** Prof. Dr. A. Prüfer in der Goethegesellschaft über F. Mendelssohn-Bartholdy, mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Goethe. Im Verein Leipziger Musiklehrerinnen über Richard Wagner und Bayreuth. Im Verein für Volkswohl: G. F. Händel und J. Haydn.

**Magdeburg.** Dr. B. Engelke im Tonkünstlerverein: Das deutsche Lied bis Schulz (Mit Vortrag von Liedern von Krieger, Görner, Krause, Schulz und Zumsteeg.)

---

## Notizen.

**Berlin.** Die Kgl. Akademie der Künste erläßt in der Zeitschrift für Hausmusik »Das Harmonium« ein »Preisausschreiben für Harmoniumkompositionen« in der Höhe 1000, 500 und 300 Mark. Daraus erhellt, daß man in einer ersten Instanz der Pflege der Hausmusik ein besonderes Interesse schenkt.

Der Lesesaal der Musikabteilung in der neuen Kgl. Bibliothek wurde am 30. März feierlich eingeweiht und der allgemeinen Benutzung übergeben. Unter Leitung des Kgl. Kammermusikers Herrn Ludwig Plass trugen eine Anzahl ausgezeichnete Bläser der Hofkapelle Beethoven's »Die Himmel rühmen« vor, und, nach einer kurzen Ansprache des Herrn Direktors Prof. Dr. Kopfermann, das »*Integer vitae*«. Darauf erklang im »Großen Lesesaal«, der ebenfalls am 30. März eröffnet wurde, der Priester-Marsch aus Mozart's »Zauberflöte«.

**Dortmund.** Hier fand in den Tagen vom 20. bis 22. März ein dreitägiges Bachfest unter der Hauptleitung des Musikdirektors Holtschneider statt. Den Anlaß bot besonders die Einweihung einer neuen Orgel in der Reinoldikirche. Die Veranstaltungen — ein Kammermusikkonzert, ein Festgottesdienst am 21. März, dem Geburtstage Bach's, eine Orchestermatinee, ein Kantatenkonzert mit vier Kantaten, sowie ein Orgelkonzert, in dem auch moderne Orgelwerke zur Aufführung gelangten — schlossen sich der Einteilung an, wie sie die Neue Bachgesellschaft ihren Festen gegeben hat. Indessen hatte man am Sonntagnachmittag noch ein Volkskonzert mit leichter verständlichen Werken eingeschoben. —

Mit dem Fest war die fünfte Tagung des Westfälischen Organistenvereins verbunden, in der man sich besonders mit der Frage eines Normalspieltisches beschäftigte.

**Dresden.** Bei den Aufführungen des Hamlet im Kgl. Schauspielhaus in neuer Einstudierung und Ausstattung (Gestaltung der Szenen und Dekorationen nach Entwürfen von Prof. Fritz Schumacher) wird für die von Shakespeare vorgeschriebene Musik bei den Hofeinzügen, dem Auftreten der Schauspieler und am Schlusse altenglische und altdänische Musik verweadet: Intraden, Märsche, ein Tanz von Brade u. a., ausgewählt von Dr. R. Wustmann und nur wenig bearbeitet von Hoforganist K. Pembaur, über deren stimmungsgemäße Wirkung sich die Tageskritik günstig geäußert hat.

**Stuttgart.** In einem Gesellschaftskonzert des »Vereins der Freunde des Kgl. Landes-Gewerbe-Museums« wurden Kompositionen von J. S. Bach, A. Ariosti und Mozart auf alten Instrumenten, bez. deren Nachbildungen vorgetragen. Es wurde dabei der von Silbermann gebaute und von Bach benutzte Flügel der Berliner Kgl. Musikinstrumenten-Sammlung vorgeführt; eine Nachbildung dieses Instrumentes von Carl A. Pfeiffer, die für das deutsche Museum in München hergestellt wurde, sowie ein Fortepiano von Friederici in Gera, das die Königin Luise von Preußen auf ihrer Flucht nach Memel gespielt hat, ferner ein Fortepiano von A. Walter u. Söhne-Wien wurden gespielt. Für die Sonate von Ariosti gelangte eine Viola d'amore und ein italienisches Cembalo zur Verwendung. An den Klavierinstrumenten saß Prof. S. de Lange.

Weenen (Holland). Hier gelangte J. Haydn's Oratorium »Die Rückkehr des Tobias« zur Aufführung.

**Deutscher Volksgesang.** Unter dem Titel »Das Elend des deutschen Volksgesanges« erließ in Nr. 3 (Wesfalen, F. Kortkamp, Herford), die Zeitschrift »Sonde« einen »Offenen Brief an den deutschen Reichstag, an die deutschen Landtage, an die deutschen Kultus- und Unterrichtsministerien und die kirchlichen Oberbehörden beider Konfessionen« zur Besserung des Gesangsunterrichts an Volksschulen. Als Hauptgrund der Übelstände wird das »ausschließliche Gedächtnissingen in der Volksschule« »mit der gänzlichen Ausschaltung von Solmisationsmitteln« angegeben, weshalb denn auch eine »lückenlose organische Verbindung von Übung und Lied« anzustreben sei. Die Forderungen sind in dem Artikel, der als Sonderabdruck verbreitet wird, klar formuliert. Unterzeichnet ist die Petition von teilweise sehr bekannten Männern der Kunst und Wissenschaft.

**Mieczysław Karłowicz.** Durch verhängnisvollen Lawinensturz im Tatragebirge wurde der polnischen Musik ihr bester Sinfoniker der Gegenwart hinweggerafft. Es geschah eben jetzt, in der Zeit der Wiedergeburt der polnischen Tonkunst, als einige junge Talente (darunter auch Fitelberg, Różycki und Szymanowski) bestrebt waren diese aus dem Bande der lokalen »Anschauungen« zu entreißen und der zukünftigen Entwicklung der sinfonischen Musik in Polen eine feste und ernste Grundlage zu sichern. Karłowicz war auch in Berlin und Wien nicht unbekannt: von der Kritik der ersteren Stadt besonders geschätzt, nicht so von der anderen. Die musikwissenschaftliche Welt kannte sein wertvolles Buch »*Les souvenirs inédits de Chopin*« (Paris 1904), über dessen polnische Ausgabe in der Z. IMG. V von Unterzeichnetem berichtet wurde. Die reiche Fülle der von Karłowicz herausgegebenen Briefe von Chopin, von welchen einige äußerst wichtig waren, wurde in fast jeder neueren Chopin-Biographie benützt.

Geboren wurde K. am 11. Dez. 1876 zu Wischniewo (Litauen), als Sohn des bedeutenden polnischen Philo- und Ethnologen Jan Karłowicz, eines Schülers von Servais (Cello) und Fétis (Theorie) und Erfinder eines neuen Notensystems, das er 1876 auf dem Kongreß zu Philadelphia demonstrierte. Mieczysław K. wurde zuerst in Heidelberg, Dresden (Kreuzschule) und Prag, endlich zu Warschau erzogen. In der Hauptstadt Russ.-Polens trieb er seine musikalischen Studien bei Z. Noskowski, P. Maszyński, bei Berlioz-Schüler G. Roguski (Theorie) und Tschajkowski-Schüler Prof. St. Barcewicz (Violinspiel). Seine Hauptstudien in der Komposition machte er bei H. Urban (1895—1900) in Berlin durch, wobei er die Vorlesungen über die Musikgeschichte an der dortigen Universität (besonders die Vorlesungen O. Fleischer's über die Musikinstrumente) mit großem Eifer besuchte. — Er trat zuerst als Liederkomponist hervor (op. 1, 3, 4); in dieser Beziehung bewegt er sich auf der Linie, die den polnischen Liederkomponisten Stanislaus Moniuszko mit den Bestrebungen von Grieg und Schumann verbindet. Obwohl er einige schöne Lieder geschaffen hat, fühlte er sich doch bald zur sinfonischen Musik berufen. Die Serenade für Streichorchester (op. 2) ist von Volkmann, Grieg und Tschajkowski beeinflusst. Dasselbe läßt sich von den ersten sinfonischen Arbeiten (die melodramatische Musik zum Drama »*Bianca da Molena*« von J. Nowiński) sagen; in die Sinfonie op. 7 gesellt sich noch ganz deutlicher Einfluß von R. Wagner und R. Strauß. Viel unabhängiger ist Karłowicz in seinem ausgezeichneten Violinkonzert op. 8 (erschieden bei Schlesinger in Berlin), das in Berlin (1903) und Wien (1904) mit großem Beifall aufgenommen wurde. Die Echos der Einwirkungen von Tschajkowski, Wagner und Richard Strauß erklingen noch in op. 9, einer sinfonischen Dichtung u. T. »Wiederkehrende Wellen« (Schlesinger), in welcher jedoch der Tondichter auch eigene Individualität zu entwickeln beginnt. Noch geringer sind die Spuren dieser Einwirkungen in der sinfonischen Dichtung »Uralte Lieder« op. 10 I. Das Lied von der ewigen Sehnsucht, II. Das Lied von der Liebe und dem Tode, III. Das Lied vom All — herausg. bei Gebethner in Warschau —, von denen der dritte Teil ganz besonders persönliche Note besitzt. Eine vollständige Verklärung der Individualität von Karłowicz offenbaren seine letzten sinfonischen Dichtungen: »Litauische

Rhapsodie« (op. 11) »Stanislaus und Anna Oswiecims« (op. 12), »Traurige Märe« (op. 13) und sein letztes Torso gebliebenes Werk: »Ein Drama auf der Maskerade«, welches Gregor Fitelberg instrumentieren wird. Im März 1907 wurden unter Leitung von Fitelberg, der zurzeit der hervorragendste polnische Dirigent ist, in Berlin »Uralte Lieder« gespielt und errangen bei der Fachkritik ungeteilten Erfolg. Infolgedessen erscheint die Wiener Kritik, welche vermutlich die in Wien (Dezember 1908) unter Leitung des Komponisten gespielten Werke nicht ganz verstand, in sonderbarer Beleuchtung. Die Partituren der vier letzten sinfonischen Dichtungen des verschiedenen Komponisten wird die Musikgesellschaft zu Warschau herausgeben. — Die sinfonischen Werke von M. Karłowicz zeichnen sich durch reife Gestaltung der Form (im Gegensatz zu den meistens lawischen Erzeugnissen der Tonkunst), durch erstaunliche Beherrschung der Instrumentation, die nie zur Effekthascherei herunterstieg, dagegen immer als Mittel zum Zweck von ihm verwendet wurde — durch fast meisterhafte thematische Arbeit, die nicht bloß als »Arbeit« anzusehen ist; seine Individualität war durchaus tragisch-lyrisch, und in dieser Beziehung kann er als einer der Weiterbildner der Chopin'schen Richtung gelten. Obwohl er nie die handgreiflichen National-Folklorismen trieb, sind doch seine Werke national in der verklärt-potenzierten dieses Wortes Bedeutung. Das beweisen seine Themen, sowie ihre ausdrucksvolle polyphone Verarbeitung, in der er, dank der gründlichen Bildung in Deutschland, besonders hervorragte.

Die Bedeutung von Karłowicz für die polnische Musik beruht ausschließlich auf dem Gebiete der sinfonischen Musik. Er ist der erste polnische Komponist, der den strengsten und höchsten Anforderungen der heutigen Technik entsprach, und in dieser Beziehung ist sein Opus für die polnische Komponisten von besonders großer erzieherischer Bedeutung. Er verpflanzte auf polnische Musik die Form der sinfonischen Dichtung (»Wiederkehrende Wellen« 1904). Er verhalf der jüngeren schaffenden Generation Polens sich aus dem Banne gewisser salopper Musikanschauung zu befreien, wobei auch der Einfluß von deutscher und französischer Musik sich besonders geltend machte. Er ist endlich ein gutes Beispiel der höheren geistigen Musikkultur, welche sich die jüngste polnische Musik angeeignet hat und dank welcher die Heimat Chopin's mit voller Hoffnung in die Zukunft ihrer Musik steuern kann.

Mieczysław Karłowicz war Mitglied der IMG. seit ihrer Gründung. Die polnische Gruppe der IMG. war bei dem Begräbnis in Zakopane durch Unterzeichneten vertreten.  
Krakau. Adolf Chybiński.

## Kritische Bücherschau

### und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik

**Battke, Max.** Elementarlehre der Musik (Rhythmus, Melodie, Harmonie) m. 462 Beispielen zum Diktat f. den Gebrauch in Konservatorien, Schulen, Chören u. zum Privatunterricht. Ausg. A. f. Lehrer u. Musikstudierende. 3. Aufl. X, 84 u. 308 8°. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1909. M 3,—.

**Böhm, August v.,** Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Festschrift zum 50jährigen Singvereinsjubiläum. Lex. 4°, XII, 183 u. 92 S. Wien, A. Holzhausen, 1908.

**Briefe über Musik u. über anderes.** Musikalische Korrespondenz an Adalbert v. Goldschmidt. Hrsg. v. E. Friedegg. Berlin, Herm. Walther M 3,—.

**Ehrichs, Alfred.** Giulio Caccini. Leipziger Dissertation. Druck von Hesse & Becker, Leipzig 1908.

Ein Büchlein, das man mit nicht geringen Erwartungen in die Hand nimmt: gehört doch die Aufgabe, die der Verfasser sich mit der Darstellung des Lebens und der Werke Caccini's gestellt hat, zu den schwierigsten und dankbarsten unserer Wissenschaft. Leider muß man vor allem die Würdigung der Kompositionen Caccini's durch E. ablehnen; sie mußte unfruchtbar bleiben, weil es dem Verfasser an einer auch nur ausreichenden Kenntnis der Musik jener denkwürdigen Zeit, durch die Caccini bedingt ist, oder zu der er sich in Gegensatz stellt, — und damit an einem feineren und tiefer eindringenden Urteil fehlt. Eine Untersuchung des

Verhältnisses Caccini's, eines Mannes, der dem Worte, dem Dichter in der Musik zu seinem Rechte verhelfen will, zu seinen Poeten war sicherlich eine Hauptforderung. E. erwähnt nur Rinuccini und Chiabrera; Caccini hat aber auch Petrarca (*«Tutto il dì piango»*), Ansaldo Cebà (*«Odi Euterpe»*), Marino (*«Poich'a baciare»*), Tasso (*«Amor l'ali»*), und besonders Guarini (*«Non più guerra»* *«Perfidissimo volto»* *«Ch'io non t'ami»*) in Musik gesetzt; eine Vergleichung mit Kompositionen dieser Texte durch andere Meister hätte sich aufs reichste belohnt.

Für Caccini's Biographie sind nicht alle bekannten Daten benützt: so nicht Solerti's *«Musica, ballo, e drammatica alla corte Medicea»*, auch nicht leicht erreichbare zeitgenössische Dokumente, wie Lobgedichte auf Caccini, deren es manche gibt, so von Tommaso Stigliani, Chiabrera u. a. Doch ist eine zusammenhängende Lebensbeschreibung Caccini's immer dankenswert, weil sie immer eine Klärung und Anregung zur Folge hat. Am meisten hat mir die Untersuchung gefallen, wem die Priorität in der Erfindung des neuen Musikstils gebühre, ob Galilei, Cavalieri, Peri, Caccini; man darf sich freilich auch hier nicht mit den Daten begnügen, die in den Programmschriften der Neuerer, von Galilei bis Doni, geboten werden, sondern muß viel tiefer schürfen. Es wäre hübsch, wenn E. seine Aufgabe auf einer breiteren Grundlage aufs neue in Angriff nähme.

Alfred Einstein.

**Gräner, Geo.,** Richard Strauß' Elektra. (Opernführer.) Berlin, Schlesinger'sche Buchh. *„* —,50.

**Grunsky, Karl,** Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrh. II. 2. umgearbeitete Aufl. In Sammlung Götschen. Kl. 80. 160 S. Leipzig, G. J. Götschen 1908.

**Hase, Hermann v.,** Josef Haydn u. Breitkopf & Härtel. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *„* 2, —.

**Hashagen, Fr.,** Johann Sebastian Bach als Sänger u. Musiker des Evangeliums u. der lutherischen Reformation. Wismar, H. Bartholdi. *„* 2, —.

**Heuß, Alfred,** Johann Sebastian Bach's Matthäuspassion. 80. VIII und 166 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1909. *„* 2, —.

**Kalischer, Alfr. Chr.,** Beethoven, Wien u. Weimar. Berlin, Schuster & Loeffler. — Beethoven u. die Frauen. 2 Tle. Berlin, Schuster & Loeffler.

**Koeckert, G.,** Rationelle Violintechnik. Aus dem Franz. übers. vom Verf. VI,

82 S. m. 27 Fig. 80. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1909. *„* 1,60.

**Konservatorium, das.** Schule der gesamten Musiktheorie. Methode Rustin. Selbst-Unterrichts-Briefe in Verbindg. m. eingeh. Fernunterricht. Hrsg. vom Rustin'schen Lehrinstitut f. briefl. Unterricht. Red. v. Prof. C. Ilzig. 1—18. Lfg. 574 S. Lex. 80. Potsdam, Bonneß & Hachfeld (1909). Subskr.-Pr. je *„* —,90. Einzelpr. je *„* 1,25.

**Kraft, Ottokar, v.,** Die Liebe in Richard Wagner's Musikdramen. Leipzig-Gohlis B. Vogler. *„* 1, —.

**Kron, Louis,** Das Wissenswerteste f. den Violinunterricht. 19 S. Kl. 80. Halle. Halle'scher Verlag f. Literatur u. Musik (1909). Geb. in Leinw. *„* —,90.

**Launis, Armas,** Lappische Juoigos-Melodien. Helsingfors 1908. Mémoires de la Société Finno-Ougrienne XXVI. LXIV u. 209 S.

Wie Prof. K. B. Wiklund in seinem Buche *«Lapparnes sång och poesi»* (1906) bemerkt, ist die Aufmerksamkeit schon im 18. Jahrh. auf die eigentümliche lappische Gesangart — das sog. nannte *«Juoigen»* — gerichtet gewesen. Schon damals wurden Melodien aufgezeichnet, wie sich auch spätere Reisende für den lappischen Gesang interessiert haben. Eine eingehende Untersuchung des Melodienstoffes bietet indessen die vorliegende Arbeit erst dar.

Die Melodien hat der Verfasser auf zwei Reisen 1904 und 1905 eingesammelt. Die erste Reise hatte hauptsächlich Finisch-Lappland zum Ziel, während der Verfasser auf der zweiten Reise die norwegischen Lappen besuchte. Außer den eigenen Melodien druckt Armas Launis 28 vom Herrn Väinö Salminen photographisch aufgenommene und ein Paar vom Vicelandnesser Haataja aufgezeichnete Juoigosmelodien ab. Im ganzen bringt das Buch 720 — zwar sehr kurze — Melodien.

Merkwürdig genug spielt der Text nur eine sehr bescheidene Rolle bei dem lappischen Gesang. Die Melodie ist bei weitem das wichtigste Element.

Wenn der Lappe seine Rentiere auf den Tundren hütet, gibt sich seine Freude im Gesang kund. Während er z. B. *«čubba allo»* schöne Herde vor sich hinspricht, entsteht eine Melodie auf die Rentierherde. Oder er denkt an einen Freund oder an einen Feind, und seine Stimmungen bei diesen Gedanken drückt er in Wort und Töne aus. Sieht er eine Person vorbeiziehen, singt er den Gesang.



den er oder ein anderer über diese Person gedichtet und komponiert hat. Als Text genügt oft der Name der Person, des Tieres oder des Gebirges, deren er gedenkt; nur dann und wann werden kurze abgerissene Sätze seiner Reflexionen, die das Besungene betreffen, eingeflochten. Die Melodien — namentlich solche, die sich auf bestimmte Persönlichkeiten beziehen —, verbreiten sich schnell unter den Lappen, und obgleich sich eine kolossale Menge Juoigomelodien finden, werden sie nie von den Lappen verwechselt. Der Lappe kann, wenn nur das Motiv einer Melodie gesummt wird, augenblicklich bestimmen, welcher Person zum Lob oder zur Schmähung die Melodie zugeeignet ist. Daß die Melodien den besungenen Gegenstand charakterisieren, muß auch der Nicht-Lappe häufig zugeben; durch einen eigentümlichen Rhythmus kann der Lappe z. B. vortrefflich die Würde einer Person, das Traben eines Pferdes, das Arbeiten eines Dampfers schildern.

Ein geschickter Juoiger kann zwischen 50 und 250 Melodien im Kopfe behalten, nicht nur die Melodien auf Bewohner desselben Kirchspiels, sondern auch solche von weiter ab wohnenden.

Das Juoigen ist eine stereotype Wiederholung einer und derselben oft ganz kurzen Tonfolge. Die meisten Melodien vermeiden Halbtonschritte und bewegen sich deshalb häufig in der pentatonischen Tonleiter. Vollständig diatonische Melodien sind nur einige vorhanden. Der Rhythmus ist sehr kompliziert wie oft bei dem Naturgesang. Mit großer Sorgfalt hat der Verfasser die Melodien nach den rhythmischen und melodischen Verhältnissen geordnet.

Wegen der vielen mit den bisher bekannten primitiven Tonbildungen gleichgestalteten Melodien bieten die Juoigogesänge eine vortreffliche Materialsammlung der vergleichenden Musikforschung dar.

Hjalmar Thuren.

**Louis, Rud., Hans Pfitzner, Biographie sowie vollständiges Verzeichnis seiner Werke.** [Aus: »Monographien moderner Musiker«.] 18 S. m. 1 Bildnis. 80. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. M —, 60.

**Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Briefwechsel mit Legationsrat Klingemann in London.** Herausgegeben und eingeleitet von Karl Klingemann. Gr. 80, XII u. 371 S. Essen, G. D. Baedeker's Verlagsbuchhandlung, 1909. M 6,—.

Als Festgabe zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohn-Bartholdy's ist der

schon recht stattlichen Sammlung seiner Briefe ein neuer Band hinzugefügt worden. Es ist sein Briefwechsel mit demjenigen seiner Freunde, den er selbst als den »einen« bezeichnet, Legationsrat Karl Klingemann in London. Einzelne der Briefe finden sich in früheren Sammlungen; die Mehrzahl aber ist zum ersten Male veröffentlicht und bringt manches Neue. Wir sehen die Freundschaft mit dem bedeutend älteren Kl. entstehen und sich vertiefen. Eine große Rolle in dem zeitweise regelmäßig monatlichen Briefwechsel spielen die Textdichtungen Kl.'s. Bald soll er den Händel'schen Salomon übersetzen und die Übersetzungen der M.'schen Oratorien wenigstens überwachen; oder Lieder schicken. Der gemeinsame Versuch, aus einem Wieland'schen Märchen Pervonte einen Operntext zu machen, zeigt aufs Neue, wie schwer es war, M. auf diesem Gebiete zu befriedigen. Endlich die Vorgeschichte des Elias, der schon im Februar 1837 zum ersten Male auftaucht, und über den sich die Freunde beinahe entzweit hätten, weil Kl. durch seine amtliche Stellung gerade damals sehr in Anspruch genommen war und dem ungeduldrigen Drängen des Komponisten um »umgehende Sendung« nicht nachkommen konnte; vielleicht zum Vorteil des Werkes. Denn M. nahm dasselbe erst im Jahre 1844 wieder auf und komponierte nun anstatt Klingemann'scher Verse die betreffenden Bibelstellen. Die Verstimmung dauert jedoch nicht lang; der Briefwechsel wird bald wieder regelmäßig. Mendelssohn berichtet über seine Leipziger Stellung, seine Verhandlungen mit Berlin, seine Unlust dorthin zu gehen. Wunderhübsch erzählt er von seiner Familie und seinen Kindern; er empfiehlt nach London reisende Künstler, so David, Joachim u. a. Er läßt sich dem guten Freunde gegenüber mehr gehen als in anderen Briefen; der unglaublich fruchtbare und vollendete Briefschreiber klagt sich sogar der Schreibfaulheit an! Den Beschluß machen einige Familienbriefe über M.'s Tod und nachträgliche Schreiben von Frau Mendelssohn, Frau Klingemann und Paul Mendelssohn. Eingeleitet wird das Buch durch biographische Notizen über Kl. selbst und den Dritten im Bunde, den Orientalisten Friedrich Rosen.

Leider haben sich, wahrscheinlich weil das sehr reichhaltige Buch zu einer bestimmten Zeit fertig werden sollte, eine Anzahl Druckfehler eingeschlichen. So sind z. B. die Bilder der Horsley'schen Töchter verwechselt. Das erste Bild stellt die zweite, Fanny (später Mrs. Thompson), das zweite die älteste, Mary (später Mrs.

Brunel, nicht Burnel) vor; auch läßt der Druck sonst zu wünschen übrig. Sehr dankenswert ist dagegen der Abdruck einiger Albumblätter mit Zeichnungen M.'s von seiner Reise nach Schottland mit Kl. i. J. 1829. M. His.

Motta, J., Vianna da, Nachtrag zu Studien bei Hans v. Bülow von Theodor Pfeiffer. (Neue [Titel-]Ausg.) VIII, 84 S. 80. Leipzig, Thüringische Verlagsanstalt 1896, 1908. M 2,50.

Neumann, Angelo. Personal Recollections of Wagner. London, Constable, 1909. pp. 329/Demi 8vo.

German original (»Erinnerungen an Richard Wagner«, Leipzig, Staackmann, 1907) was noticed at Z. IX., 43, Oct. 1907. Present well-carried-out American translation of 4th edition by Edith Livermore should be well received there and in England, as having quite superior interest in four things: — it shows the relations of Wagner with one of his most active impresario-agents, it takes the lay-reader behind the scenes as to opera management, it furnishes a very large quantity of original letter-material, it sets out everything in sensible style and is free from the ineptitudes often found in minor autobiography. Perhaps there is a little of the optimistic showman about the narrative, but this is really only a small blemish in a most readable book.

Author, a Viennese b. 1838, was first in trade, then in 1859, became a stage-tenor. From 1862 a member of the Vienna Royal Opera company, and witnessed Wagner struggling with the 50 rehearsals of the abortive »Tristan and Isolde« production, prior to the call to Munich (X, 154, Feb. 1909). Conceived then an ardent passion for the Wagner cause, which he carried into practical effect during the next quarter-century. In 1876 became Manager under August Förster of the Leipzig opera-house, (Joseph Sucher conductor, to whom subsequently added at Wagner's instance Seidl, Mottl, Nikisch etc.). In 1878 brought out the »Ring« at Leipzig, — first two parts in April, last two parts in September. In May 1881 brought out the »Ring« complete and in 4 cycles at Berlin (Seidl), with Wagner present. In May 1882 carried out just the same programme at Her Majesty's Theatre in London, against a rival but unsuccessful Francke-Pollini (Richter) combination at Drury Lane; in this case a Hamburg orchestra, and Cologne chorus, how different from today; the Prince of Wales (present King) or his suite attended,

according to Neumann, 11 performances. Hedwig Reicher-Kindermann the chief star; Emil Scaria showed his first signs of madness; Wagner had promised to attend, but did not; Wagner refused the Oxford Doctorate, though the Haydn example was put before him. In same busy year 1882, before cessation of the Förster management, Neumann produced all Wagner's operas, from Rienzi on, and excepting Parsifal, at Leipzig. Then went to Bremen as opera-house manager. Then in 1885 as manager of the German National Opera at Prague, where since with great renown. Meanwhile in most active fashion led a »Richard Wagner Opera Company« on tour through Germany, Holland, Belgium, Italy, Austria, and finally (1889) Russia.

All this narrated here, with a profusion, as above said, of valuable documentary evidence. Anecdotal sidelights abound: — the orchestral strike at Berlin and the »great-coat« remedy (136), the musical horse and the Berlin Royal stables (142), how the steam-cloud business was achieved at Berlin (150), the »bear« who mended the anvil (276), Rosa Bleiter and the Kindermann (281), Mancinelli unable to conduct Wagner opera (286), the death of Hedwig Reicher-Kindermann (307), suppression of a mutiny (293), a blackmailing singer (307), anecdote of a first horn (314). And so forth. At p. 252 by the bye Ferdinand Hiller is strangely called the »celebrated critic« and nothing more. Correspondence shows Wagner as exceedingly clever, and considering that he was the anxious absent composer not at all unreasonable, in voluminous negotiation. Madame Cosima Wagner's abilities also as mediator and intervener come out strongly. In ultra-democratic England, contemporary hero-worship is very scanty. The most powerfully gifted are treated in ordinary intercourse just like other people; they are judged by the same moral standard; they have to obtain the fruits of superiority in other ways. Therefore to the English reader the attitude of the German business-man to Wagner, half worship and half business-tenacity, is extremely interesting, and with some of the flavour of romance. The best letter in the book, and illustrative of this, is August Förster's very wise one to Wagner on the breach between Wagner and Neumann after Berlin. Evidence as to this latter matter insufficient for judgment. One passage in the book should have been suppressed; that at page 221 about a trick to be played on the London public respecting Wagner's non-atten-

dance. With scarcely any exception, the book is both brisk and instructive.

C. M.

Prüfer, A., Richard Wagner. Leipzig, Verlag Deutsche Zukunft. M —, 60.

Richter, E. Frdr., *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Traduit de l'allemand par Ex-Prof. Gust. Sandré. 8. éd. VIII, 200 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1908. M 4.—

Schmidt, Leop., *Aus dem Musikleben der Gegenwart. Beiträge zur zeitgenöss. Kunstkritik*. Mit einem Geleitwort von Rich. Strauß. XVI, 367 S.; gr. 8°. Berlin, A. Hofmann & Co. 1909. M 5,—.

Schilling, A., *Aus Richard Wagner's Jugendzeit. Mit einem Doppelportr.: Richard Wagner und seine Liebblingsschwester*, 2. Aufl. 128 S. 8°. Berlin, E. Globig 1909. M 3,—.

Volkman, Ludwig, *Zur Neugestaltung des Urheberrechtes gegenüber mechanischen Musikinstrumenten. Eine Denkschrift de lege ferenda*. 8°, 20 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

Wolff, Ernst, *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. 2. verm. Aufl. Lex. 8°, 196 S. m. Abbildungen; Taf. u. Fkms. Aus »berühmte Musiker«. Berlin, Harmonie 1909. M 4,—.

## Zeitschriftenschau<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

Anonym. *Die Besoldungsverhältnisse der Kirchenorganisten*, Si 34, 3. — Coleridge-Taylor, MT 50, 793. — *Lady organists, and one in particular* — Miss Ellen Day, MT 50, 793. — *Die elektropneumatische Orgel in der St. Markuskirche zu Stuttgart*, Zfl 29, 17.

Altenburg, Wilh. *Neue Mitteilungen über die Schmidt-Kolbe-Klarinette*, Zfl 29, 17.

Altmann, Wilh. *Mendelssohn-Bartholdy, Nord und Süd*, Berlin, 33, 2.

Andro, L. *Opernkrieg. Zwei Wiener Kampfbroschüren*, AMZ 36, 9.

— Selma Kurz, AMZ 36, 10.

Angeli, A. D'. *Illustrazioni dei Concerti dell' Università Popolare* (Haydn, Schubert, Mozart, Piccini, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner), CM 13, 2.

Anzoletti, Emilio. *Ferruccio Busoni quale compositore*, GdM 2, 7/8.

Arienzo, Nicola d'. *L'ufficio di un Conservatorio e l'arte nazionale*. (Relazione letta al Congresso Musicale-didattico di Milano [Dicembre 1908]), GdM 2, 7/8.

Aronson, Maurice. *Leopold Godowsky. Zu seiner Berufung als Leiter der Klaviermeisterschule der K. und K. Akademie für Musik und darstellende Kunst zu Wien*, MSal 1, 5.

Batka, R. *Eidelbergamia*. (Alt Heidelberg von Pacchierotti), KW 22, 11.

— »Zu wohltätigem Zwecke«, ibid.

Bellio. *Der Musikpädagogische Kongreß in Mailand*, KL 32, 5f.

Bertha, A. de. Ch. V. Alkan, SIM 5, 2

Bertini, Paolo. *La temuta invasione delle opere italiane in Francia*, NM 14, 159.

Bethge. *Zur Frage des »rhythmischen« Gemeindeganges in der evangelischen Kirche*, K 20, 3.

Beuth, E. *Wiener Walzer*, BW 11, 10.

Beyer, Karl. *Über Schulgesang-Unterricht*, K 20, 3.

Bonvin, Ludw. *Zu Bonvin's und Bas Artikeln über Solesmenser Theorien*, KM 10, 3.

Bouyer, Raymond. *L'interprète passe et l'œuvre reste*, M 75, 9.

Br., J. Katharina (Sainte-Catherine d'Alexandrie), de M. Edgar Tinel, au théâtre de la Monnaie, GM 55, 10.

Brémont, Anna de. *Pictures of Chopin's boyhood*, Mus 14, 3.

Brower, Harriette. *The Chopin Club and the Chopin centennial*, Mus 14, 3

Brunt Todd, W. van. *Alphonse Mailly*, Mus 14, 3.

Brussel, R. *Lettres inédites d'Emanue Chabrier*, SIM 5, 2.

C. *The characteristics of English melody*, MMR 39, 459.

Calvocoressi, M.-D. *Edgar Poe et la musique*, SIM 5, 2.

Canstatt, Tony. *Eine 83jährige Komponistin* (Luise Langhans - Japha) NMZ 30, 12.

— *Musikpflege denkwürdiger Frauen*, MSal 1, 4.

Challier, Ernst sen. *Das Für und Wider*

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

- der Erweiterung der 30jährigen Schutzfrist, Mk 8, 11.
- Chop, Max.** Felix Mendelssohn-Bartholdy, NMMZ 16, 6f.
- **Karl Goepfert.** (Zum 50. Geburtstage des Tondichters am 8. März 1909), SH 49 (1), 10.
- **Felix Mendelssohn-Bartholdy,** Tägliche Rundschau, Berlin, 2. Febr. 09.
- Clippinger, D. A.** Further comment on the head voice, Mus 14, 3.
- Cohen, Carl.** Die neue Orgel in der St. Peterskirche in Düsseldorf, GBl 34, 2.
- Combarieu, Jules.** Questions de rythme: la diérèse. Notes sur les sonates de Beethoven. RM 9, 5.
- Cornelius, Carl M.** Prolog zur 50. Wiederkehr des Tages der Erstaufführung der Oper »Der Barbier von Bagdad«, SMH 6, 3.
- Cortissoz, Royal.** The art of dancing. Reflections apropos of the work of Isadora Duncan, NMR 8, 88.
- Currier, T. P.** Chopin the technician, instructor, and player, Mus 14, 3.
- Curzon, H. de.** Solange de M. G. Solvayre à l'Opéra-Comique de Paris, GM 55, 11.
- **E. Reyer,** SIM 5, 2.
- Curzon, H. de.** Faut-il célébrer le centenaire de la naissance de Chopin? GM 55, 10.
- Dokkum, J. D. C. van.** Dr. J. P. Heije, als muzikaal dichter en bevorderaar der muziek, Cae 66, 3.
- Downes, Oliv.** F. S. Converse's »Pipe of Desire«. Analytical notes, NMR 8, 88.
- Draeseke, Felix.** Eduard Reuß, MSal 1, 6.
- dt.** Felix Mendelssohn-Bartholdy, CEK 23, 2.
- Duntz, L. M.** Edgar Tinel's Oper »Katharina«. S 67, 10.
- Einstein, A.** Notiz über den Nachlaß Agostino Steffani's im Propaganda-Archiv zu Rom, ZIMG 10, 6.
- Elson, Arthur.** A Chopin review, Mus 14, 3.
- Enschedé, J. W.** Gerardus Havingha en het orgel in de Groote-of St. Laurenskerk te Alkmaar (1722—1725), Cae 66, 3.
- Erlor, Hermann.** Nicolai von Wilm, Mk 8, 11.
- F. v.** Felix Mendelssohn-Bartholdy, Vossische Zeitung, Berlin, 3. Febr. 09.
- Fays, J. de.** »Quo vadis«, opéra en 5 actes et 6 tableaux, poème de H. Cain, musique de Jean Nougues, MM 21, 4.
- Felix, P.** Die Operette, Die Woche, Berlin, 10, 7.
- Flatau, Siegfr.** Meistergesang und Meistersinger in ihrer musikalischen Bedeutung, Jahresbericht des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg über das 31. Vereinsjahr 1908. Nürnberg 1909.
- Flesch, Karl.** Öffentliche Musikpflege in Holland, MSal 1, 5.
- Fröhlich,** Ein Urteil des aargauischen Komponisten Th. Fröhlich über Mendelssohn's Aufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829, SMZ 49, 8.
- Gebauer, Alfred.** Wie kommt es, daß man noch in unseren Tagen so häufig eine mangelhafte Kirchenmusik findet? GBl 34, 2.
- Gehrmann, Hermann.** Felix Mendelssohn-Bartholdy, Frankfurter Zeitung, 3. Febr. 1909.
- gk.** Gasparo Spontini und — Richard Strauß, Leipziger Volkszeitung 1909 Nr. 60.
- Goetschius, Percy.** Chopin, the harmonist, Mus 14, 3.
- Golther, W.** Tristan-Tantris, BW 11, 11.
- Gräflinger, Franz.** Dilettantismus, MSal 1, 5.
- Greene, H. W.** Tone deafness, Mus 14, 3.
- Greilsamer, L.** Concours internationale de lutherie, SIM 5, 2.
- Grieg, Edvard.** Briefe an Oscar Meyer, Mk 8, 12.
- Gutzmann, Herm.** Der Einfluß italienischer und deutscher Aussprache auf den Kunstgesang, GpB 3, 2f.
- H.** Eine neue musikalische Agenda, Si 34, 3.
- H., G.** La date de naissance de Fr. Chopin, VM 2, 12.
- Hackett, Karleton.** Breath control, Mus 14, 3.
- Hähn, Rich.** Bühnengenossenschaft und Bühnenverein, AMZ 36, 9.
- Hany, Damigella.** La »Vestale« di G. Spontini, CM 13, 2.
- Harder, M.** Gerichtsvollzieher und Soubrrette, BW 11, 10.
- Harrison, Bertha.** The oldest concert room in London, MMR 39, 459.
- Hassenstein, Paul.** Tonleiterverwandtschaft, Sti 3, 6.
- Hatzfeld, Joh.** Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage, MS 42, 3f.
- Heinrich, Traugott.** Die Sprache als Grundlage des Gesangunterrichts, Sti 3, 6.
- Heuß, Alfred.** Einführungsartikel (nebst Erläuterungen) zu den Konzerten des (Leipziger) Riedelvereins (1. Liszt's Graner Messe und Bruckner's Te deum. 2. Evangelische Kirchenmusik [Mendelssohn]. 3. Beethoven's Missa solemnis).
- Hipkins, A. J.** Chopin in London, Mus 14, 3.
- Huneker, James.** Frédéric Chopin: the man and his music. A dominating in-



- fluence in the music of the past century, *Mus* 14, 3.
- Jacobi, Martin. Paganini in Deutschland, *Vossische Zeitung*, Berlin, 16. Jan. 1909.
- Jonson, G. C. Ashton, Chopin bibliography, *Mus* 14, 3.
- Judson, Arthur. Chopin and the violin, *Mus* 14, 3.
- Isolani, Eug. Im Posthause zu Züllichau. Eine Episode aus Chopin's Leben, *Gutenberg's Illustriertes Sonntagsblatt*, 56, 22.
- Kahrig, F. Notenrätsel im Gesangunterricht der Volksschule, *MSS* 3, 12.
- Kaiser, Georg. Gustav Borchers' Seminar für Schulgesanglehrer und Chor-dirigenten in Leipzig, *Sti* 3, 6.
- Kalbeck, Max. Ein Skizzenblatt Beethoven's, *MSal* 1, 4.
- Ein Brief Felix Mendelssohn's, *Neues Wiener Tagblatt*, 2. Febr. 1909.
- Kidson, Frank. The evolution of clef signatures. (Second article), *MT* 50, 793.
- Kohut, Adolph. Felix Mendelssohn-Bartholdy und Karl Immermann, *Neue Freie Presse*, Wien, 7. Febr. 09.
- Theater und Musik in Berlin in der Mitte des 19. Jahrhunderts, *MSal* 1, 5f.
- Kowalski, Max. »Elektra«, *AMZ* 36, 9.
- Lalo, Pierro. Elektra de Rich. Strauß (1me représentation, à Dresde), *VM* 2, 13.
- La Mara. Liszt und die Frauen, *NMZ* 30, 11.
- Laser, Arthur. Eine Bülow-Biographie, *NMZ* 30, 12.
- Law, F. S. The études of Chopin I, *Mus* 14, 3.
- Le Senne, Camille. Elektra à Dresde. *SIM* 5, 2.
- Leßmann, Otto. Fürst und Künstler. (Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen), *AMZ* 36, 11.
- Louis, Rudolf. Zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohn's, *Münchner Neueste Nachrichten* 2. Febr. 09.
- Lubowski, M. Viktor Walter, *MSal* 1, 4.
- M., W. Die Entwicklung des Theaters zu Basel, *SMZ* 49, 10.
- Marsop, Paul. Die Deutsche Musik der Gegenwart. Unmaßgebliche Gespräche, *AMZ* 36, 10.
- Mathews, W. S. B. The Chopin repertoires: amateur, brilliant parlor, and concert. The place of Chopin in the piano world, *Mus* 14, 3.
- Mayer, Friedr. Othmar Schoeck, *KW* 22, 12.
- Melchert, M. Die Technik des Geigenbauers, *Technisches Magazin*, Berlin, 1908 Heft 3.
- Mendelssohn-Bartholdy, A. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Frankfurter Zeitung*, 31. Jan. 09.
- Mendelssohn-Bartholdy, Gustav. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Allgem. Zeitg.*, München, 31. Jan. 1909.
- Mojsisovics, Roderich v. »Herzog Philipps Brautfahrt«. Opernlustspiel von Aug. Reuß (Bespr. der Urauff. im Grazer Stadttheater), *AMZ* 36, 10.
- Praktische Kompositionslehre, *NMZ* 30, 11.
- Müller, Heinr. Der Schulgesang an den höheren Lehranstalten. Ein Beitrag, *Sti* 3, 6.
- Nef, Karl. Alte Meister des Klaviers. V. François Couperin, 1668—1735, *Mk* 8, 11.
- Neisser, Arthur. Elektra. Dichtung von H. von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauß, *MSal* 1, 4.
- Sängerweibe. Chordrama von Otto Taubmann, *MSal* 1, 6.
- Neumann, Angelo. Striche in den Wagner-Werken, *Der Tag*, Berlin, 1. Febr. 1909.
- Heinr. Deutsche Opernkapellmeister, *Die Woche*, Berlin, 10, 9.
- Neustadt, Rich. Zum hundertsten Geburtstag von Frédéric François Chopin, *DMZ* 40, 10.
- Nossig, Alfred. Debüts, *MSal* 1, 4.
- O., C. v. »Elektra« von Hugo v. Hofmannsthal in Rich. Strauß, *WvM* 16, 9.
- Obst, Arthur. Die Familie Mendelssohn in Hamburg, *Hamburger Fremdenblatt*, 31. Jan. 09.
- P., M. Die Mendelssohn's und Berlin, *Berliner Morgenpost* 2. Febr. 09.
- Perry, E. B. Chopin, the poet, *Mus* 14, 3.
- Pfordten, Herm. v. d. Felix Mendelssohn-Bartholdy (Vortrag: gehalten in der Augsburger Musikschule), *Augsburger Postzeitung* 4. Febr. 09.
- Pierson, E. »Elektra« und die Richard Strauß-Woche in Dresden, *BW* 11, 11.
- Pöhler, A. Die Gehälter der Fachlehrer an Gymnasien, Realgymnasien und Realschulen im Königreich Sachsen, *MSS* 3, 12.
- Pougin, Arthur. Première représentation de Solange, à l'Opéra-Comique, *M* 75, 11.
- Pradel, F. Schlesische Volkslieder, Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, Breslau, Heft 20.
- Prieger, Er. Notizen biographischer Art zu Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert (Konzerte d. Rosé-Quartetts in Bonn).
- Prümers, Adolf. Die psychologische Bedeutung des Ritardando, *MSS* 3, 12.
- Quittard, H. La première édition des messes de Du Mont, *SIM* 5, 2.
- Rangström, Ture. Die moderne Musik Schwedens, *MSal* 1, 6.
- Reinecke, Carl. Felix Mendelssohn-



- Bartholdy, Hamburger Fremdenblatt 31. Jan. 09.
- Robert, Gustave. Les »Passions« de Bach, GM 55, 11.
- Rödger, B. E. Regelmäßige Kirchenkonzerte! MSS 3, 12.
- Rolland, Romain. Paul Dupin, VM 2, 12f.
- Rychnovsky, Ernst. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Prager Tageblatt 2. Febr. 1909.
- S., J. S. The art of ornamentation (Die Lehre von der vokalen Ornamentik von Hugo Goldschmidt), MMR 39, 459.
- Sandhage, W. Alleluja und Quinque prudentes am Feste der hl. Agnes (21. Jan.), GBl 34, 2.
- Schäfer, Oskar. Tönende Hilfsmittel beim Gesangunterricht oder nicht? MSS 3, 12f.
- Schanzer, Rud. Elektra, Strauß und Hahr, Die Wage, Wien, 12, 8.
- Scheumann, Rich. Briefe berühmter Komponisten aus dem Archiv des Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin, Mk 8, 11.
- Schmeck, Anton. Orgel und Organisten zu Dringenberg (Westfalen), KM 10, 3.
- Schmidt, Leopold. Das Problem der Oper, S 67, 10.
- Schütz, Rud. Zum Stimmwechsel, MSS 3, 12.
- Schwartz, Heinr. Elektra in München, NMZ 30, 11.
- Für den Klavierunterricht. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Scherzo (emoll) op. 16 Nr. 2, NMZ 30, 12.
- Schwarzmeier, Karl. Laßt nur nach Noten singen! Sti 3, 6.
- Schwers, Paul. »Sängerweihe.« Chordrama von Otto Taubmann (Besprech. der Erstauff. zu Dessau), AMZ 36, 10.
- Seibt, Georg. Die altitalienische Gesangsmethode, Sti 3, 6.
- Seidl, Arthur. Gedenkrede auf Felix Mendelssohn-Bartholdy (im Leipziger Konservatorium gehalten), Anhaltischer Staatsanzeiger 7. Febr. 09.
- Servières, Georges. Stephen Heller, critique musical, GM 55, 9f.
- Sigl, M. Zur Einführung in die vatikanische Choralangabe. Rückblick, KM 10, 3.
- Smend, Julius. Eine Choralkantate zum Calvin-Jubiläum, MSfG 14, 3.
- Solvay, Lucien. Deux premières à Bruxelles: »Katharina«, de M. Edgar Tinel; »Mam'zelle Gogo«, de M. Emile Pessard, M 75, 10.
- Spanuth, Aug. Marcella Sembrich, S 67, 9.
- »Sängerweihe«, Chordrama in 3 Aufzügen von Christian von Ehrenfels, in Musik gesetzt von Otto Taubmann, S 67, 9.
- Spanuth, Aug. François Frédéric Chopin, S 67, 8.
- Kritikus auf Reisen, S 67, 11.
- Spezzaferri, G. Nuovi sistemi fondamentali della tecnica del pianista, CM 13, 2.
- Spitta, Fr. Johann Georg Herzog †, MSfG 14, 3.
- Sternberg, C. v. Chopin, the composer, Mus 14, 3.
- Sternfeld, Rich. Wagner's Klavierauszüge auf Subscription, AMZ 36, 11.
- Storer, H. J. Sayings of Chopin, Mus 14, 3.
- Strauß, Rich. Über Musikkritik, NMZ 30, 11.
- T., E. Der Verlust der Singstimme und seine Verhütung, SMZ 49, 8.
- Tapper, Thomas. The foundation of music history, Mus 14, 3.
- Taylor, David C. The singing of the present, NMR 8, 88.
- Thormälius, Gustav. Friedrich Chopin. (1. März 1809 bis 17. Okt. 1849), Daheim, Leipzig, 45, 22.
- Tovey, Donald Francis. A Schubert song analysed, ZIMG 10, 6.
- Untersteiner, Alfredo. Musica e libri d'interesse musicale, GdM 2, 7/8.
- Urbach, Otto. Wohltäter der Menschheit. Plauderei, NMZ 30, 11.
- Valle de Paz, E. Del. Arpe con e senza pedali, NM 14, 159.
- Vianna da Motta, J. Heinrich Reimann's Bülow-Biographie, AMZ 36, 12.
- Weingartner, Felix. Eine Zeitgenossin Beethoven's. Eine Begegnung, DMZ 40, 9.
- Weinmann, Karl. Der Restaurator der klassischen Kirchenmusik, Mk 8, 12.
- Wellmer, Aug. Friedrich Chopin, zu seinem 100. Geburtstage MSS 3, 12.
- Wilkinson, Ch. W. Practical hints for performance of Chopin's »Valse in D<sup>b</sup>«, Mus 14, 3.
- Wilson, Arthur B. Grand Opera for the people. The story of Henry Russell, Impresario, Mus 14, 3.
- Wustmann, Rud. Ein feste Burg. Choralformstudie, Pastoralblätter März 1909.
- Deutsche Musik der Gegenwart, Die Propyläen, München, 6, 20.
- Wuthmann, L. Strichlose oder gekürzte Wagner-Aufführungen, Hannoverscher Courier 15. Jan. 09.
- Zoder, Raimund. Josef Lanner's Fortleben im Volksliede, ZIMG 10, 6.

## Erwiderungen.

## Entgegnung

auf das Referat von Carl Ettler über die »Ornamentik der Musik« von Adolf Beyschlag.

Aufgabe eines Kritikers ist es nach meiner Meinung, ein Werk, das er beurteilen will, zuerst als Ganzes zu betrachten und seinen Wert oder Unwert von seinem Standpunkt aus festzustellen. Dann erst dürfte er Einzelheiten, die sein Bedenken erregen, herausgreifen und richtig zu stellen versuchen.

Herr Carl Ettler, der in Heft 5 dieser Zeitschrift meine »Ornamentik der Musik« besprochen hat, schlägt nun gerade den umgekehrten Weg ein; er hebt unwesentliche Einzelheiten als anfechtbar hervor — ganz ohne Grund, wie ich nachweisen werde —, während er das Wesentliche unberücksichtigt läßt. Das veranlaßt mich trotzdem ich in vierzigjähriger öffentlicher Wirksamkeit niemals auf eine Kritik reagiert habe, hier das Wort zu einer Erwiderung zu ergreifen.

Herr E. erwähnt nichts davon, daß ich, als erster, die Proteste der alten Komponisten gegen die willkürlichen Ausschmückungen ihrer Werke von seiten der Sänger aufgedeckt habe (S. 15, 58, 100 usw.); er ignoriert meine Darstellung der Umwälzung, welche die »Neuklassiker« in der Musikpraxis hervorriefen (S. 176—177), Dinge, die nicht nur neu, sondern auch von hervorragender Bedeutung sind, und wenn er meine Artikel über die »Vorschläge« streift, so geschieht es nur, um den Sachverhalt zu entstellen. Ganz ungerechtfertigt ist sein Vorwurf: ich habe in meinem Buch »einzig Material an Material gereicht«. Das Gegenteil ist der Fall! Zum erstenmal erhält der Wißbegierige aus meinem Werk einen Begriff von der Entwicklung der Ornamentik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, und dabei ist Sorge getragen, durch gelegentliche Rückblicke und Spezialabhandlungen, sowie durch das Schlußkapitel, die Übersicht zu erleichtern. Das freilich sieht nur, wer das Werk ganz liest, was E. offenbar nicht getan hat.

Betrachten wir nun die Ausstellungen E.'s der Reihe nach.

Bei Ph. E. Bach soll ich den Leser nicht genügend darüber unterrichtet haben, welche Vorschläge lang und welche kurz auszuführen seien. — Ich habe die Beispiele durch Überschriften in drei Gruppen geteilt, nämlich: »a) Lange Vorschläge« (Fig. 1—33); »b) Kurze Vorschläge« (Fig. 34—70); »c) Ausnahmefälle« (Fig. 71—73). — Ist es möglich, daß jemand trotz dieser Rubrizierung nicht wissen sollte, wie die Vorschläge 51—70 auszuführen sind?

Gleich das erste Notenbeispiel gibt E. unrichtig wieder. Hier folgen die verschiedenen Versionen:



Beim zweiten Beispiel notiert E. »§ 171 (Türk)«. — Das könnte heißen »§ 71 -76) Türk«, soll aber wahrscheinlich »S. 171 (Beyschlag)« bedeuten. In diesem Beispiel habe ich allerdings den ersten Bindebogen weggelassen<sup>1)</sup>, was mir E. mit den Worten aufmutzt: »Auch dieser Bogen ist von B. vergessen worden.« — Ich repliziere darauf: Auch dieses Beispiel ist von E. verunstaltet worden, — nämlich durch eine falsche, unmögliche Rhythmik. Auf welcher Seite ist nun das gröbere Versehen?

Zu dem dritten und letzten Beispiel dieser Gruppe bemerkt E.: »Kein Mensch wird ferner begreifen können, warum die beiden letzten Beispiele auf S. 170 (Hiller) durchaus Nachschläge und nicht Schleifer sein sollen. . . . Im Original stehen natürlich die Beispiele so aufgezeichnet: »(folgt E.'s irrige Korrektur). — Darauf erwidere ich: Die Beispiele mußten als »Nachschläge« angeführt werden, weil Hiller selbst

1) Von allen Fehlern, die E. mir vorwirft, ist dies der einzige, den ich anerkenne.

sie so bezeichnet hat. Auch stehen sie bei Hiller genau so, wie ich sie wiedergegeben habe, kein Bogen, kein Strich mehr oder weniger, und ich muß mir daher E.'s angebliche Verbesserungen höflichst verbitten! Wenn E. die bezüglichen Originalbeispiele nicht finden kann, so möge er darin einen Beweis seines lückenhaften Wissens erblicken.

Was ist nun das Ergebnis meiner Untersuchung? — So viele Beispiele, so viele Fehler E.'s!

Der Leser wird nach diesen Proben begreifen, daß ich hier nicht das ganze Referat analysieren kann, denn Richtiges und Falsches sind darin so seltsam ver kittet, daß ich Satz für Satz durchgehen müßte. Nur einen Ausspruch E.'s von genereller Bedeutung will ich noch herausgreifen. Hinsichtlich der Betonung der kurzen Vorschläge meint E., dies sei »ein Punkt, der von B. nicht hervorgehoben ist«. — Ich traue meinen Augen kaum! Keiner meiner Vorgänger hat diesem Problem so viel Aufmerksamkeit zugewandt wie ich. Alles was E. in meinem Buch vermißt, kann er daselbst deutlich angegeben finden; ja, noch viel mehr, z. B. eine wichtige Spezialabhandlung auf S. 168—169, die er sicherlich nicht ohne Nutzen für sich studieren wird<sup>1)</sup>.

Nach meinen mannigfachen absprechenden Urteilen gewährt es mir doppelte Freude, auch einmal einem Satz E.'s zustimmen zu können. E. schreibt nämlich: »Zur Frage der vokalen Auszierung Händel'scher Oratorien hat bereits Goldschmidt in der Allg. Musikz. 1908 Nr. 19 Stellung genommen.« Das stimmt! Aber zwei Nummern vorher hatte ich mich bereits über dieselbe Frage ausgesprochen, und hierzu äußert sich dann Goldschmidt im wesentlichen in zustimmendem Sinn. Beide Artikel seien angelegentlichst zur Lektüre empfohlen.

Wiederholt sucht E. den »praktischen Musikern« einzureden, mein Buch sei unbrauchbar für sie. Wie ich mich aber überzeugt habe, finden sich gerade die praktischen Musiker in meinem Buch schneller zurecht, als E. selbst. Das rührt wohl daher, daß ihr reges Interesse für die großen Tondichter der neueren Zeit sie direkt auf die Hauptkapitel des ganzen Werks hinlenkt (s. Teil II). Sollte man es für möglich halten, daß E. über diese ganze Serie von Artikeln nichts anderes zu sagen weiß, als daß er die Kapitel über Händel und Bach »anfechtbar« findet? Und doch würde ich meine Abhandlung über Händel für eine höchst wertvolle halten, hätte sie weiter nichts als den Nachweis erbracht, daß Chrysander-Seiffert's vielgepriesener »Klavierauszug für praktischen Gebrauch« vom »Messias« eine grobe Entstellung des Originals bedeutet. Hinsichtlich Bach's wird meine Stellung dadurch noch mehr gefestigt, daß die größten Bach-Kenner, W. Rust und Ph. Spitta, in den Vorschlagsfragen auf meiner Seite stehen<sup>2)</sup>. Außerdem hat eine vierzigjährige intime Konzerterfahrung mich darüber belehrt, daß gerade die »Bachsänger« die Rezitative so vortragen, wie ich es anempfehle.

Nicht einmal das letzte Notenbeispiel von nur drei Noten auf drei Silben vermag E. einwandfrei zu zitieren. Ich frage ihn, warum beseitigt er die Textworte »dein Wille« und warum erwähnt er nicht, daß ich die angegebene Ausführung nur als Ausnahmefall (!), keineswegs aber als Regel gelten lasse, weil auf der kurzen Silbe »Wil« (-le) die Inkonsequenz im Vortrag sich kaum fühlbar macht.

So sehr ich auch bereit bin, jedes sachliche Urteil über mein Werk zu respektieren, so unbedingt muß ich das Referat E.'s verwerfen; es ist gleich verfehlt in dem, was es ausspricht, wie in dem, was es verschweigt!

Berlin 1909.

Adolf Beyschlag.

Gegenwärtig bei einer militärischen Übung und nicht im Besitz meines Materials, antworte ich auf Herrn Beyschlag's Erwiderung nur kurz. Es dürfte aber völlig genügen, das Manöver Herrn B.'s zu beleuchten.

1) Bezüglich einer andern Vorschlagsfrage meint E.: »Leider bleibt jedoch der Verfasser den Beweis dafür schuldig.« Habe ich nötig zu erklären, daß die verlangten Beweise in meinem Buch angeführt sind?

2) E. vermutet irrtümlicherweise das Gegenteil.

Aus dem ganzen Ton von Herrn B.'s Erwiderung, die mir entschieden mehr Freude gemacht hat als allem Anschein nach Herrn B. meine Kritik, geht hervor, daß ich das Buch zu wenig gelobt habe. Macht Herr B. doch auch jetzt noch Angaben, wie dies hätte geschehen sollen. Das »Loben« hat aber bereits Ernst Rudorff in dem Vorwort des Buches so reichlich und mit einem solchen Aufwand von Superlativen getan — »Mit der vollkommensten Beherrschung des gesamten Materials, mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit des Historikers verbindet der Verfasser angeborenen gesunden künstlerischen Sinn.« . . . . So ehrt die Akademie nur sich selbst, indem sie ein so vorzügliches Werk der Öffentlichkeit übergibt, das, wenn irgend etwas, geeignet ist, das Unkraut dogmatischen Aberglaubens wieder auszurotten« usw. —, daß es mir unmöglich gewesen wäre, etwas Volltönenderes hervorzubringen, selbst wenn ich der »akademischen« Ansicht wäre, es handle sich wirklich um eine geistig scharf durchdachte Arbeit, was nun eben meiner Meinung nach nicht der Fall ist.

Die Entgegnungen Herrn B.'s auf einzelne Ausstellungen in meinem Referat nehmen sich nun so kurios aus, daß mir die Gegenüberstellung beider Ansichten im Wortlaut fast jedes weitere Wort erspart. In meinem Referate wies ich darauf hin, daß der Verfasser sich nicht auf die Wiedergabe der Notenbeispiele allein hätte beschränken sollen, da »manchem Beispiele ohne textliche Erläuterung nicht immer angesehen werden kann, was es für einen Zweck verfolgt«. Es heißt dann weiter:

Ettler.

»Es ist nicht immer leicht, aus dem Beispiele allein zu ersehen, warum eine Verzierung gerade so oder anders auszuführen ist — nehmen wir an, warum der Vorschlag an dieser oder jener Stelle lang bzw. kurz auszuführen ist —, damit man dann die Nutzenanwendung auf die Praxis übertragen kann. Es wird z. B. mancher nicht auf den Gedanken kommen, daß allen Beispielen von Nr. 52—70 bei Ph. Em. Bach nur eine Regel zugrunde liegt, weshalb (oder besser ausgedrückt warum) die Vorschläge kurz vorzutragen sind. Viele werden bei jedem neuen Beispiele auch nach einem neuen Grund suchen.«

Herr Beyschlag entgegnet hierzu:

»Bei Ph. Em. Bach soll ich den Lesern nicht genügend darüber unterrichtet haben, welche Vorschläge lang und welche kurz auszuführen seien. — Ich habe die Beispiele durch Überschriften in drei Gruppen geteilt, nämlich: »a) Lange Vorschläge« (Fig. 1—33): »b) Kurze Vorschläge« (Fig. 34—70): »c) Ausnahmefälle« (Fig. 71—73). — Ist es möglich, daß jemand trotz dieser Rubrizierung nicht wissen sollte, wie die Vorschläge 51—70 auszuführen sind?«

»Ist es möglich«, antworte ich hierzu Herrn Beyschlag, »daß jemand« die Tatsachen so auf den Kopf stellen kann, wie dies Herr B. tut.

Bei dem Notenbeispiele aus Türk habe ich allerdings bei der Korrektur das Fehlen des Auflösungszeichens vor dem letzten *g* übersehen. Wer jedoch das Referat mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird dies Beispiel von allein richtig lesen, wie er auch später »§ 171 (Türk)« von allein als »S. 171 (Türk) umdeuten wird. Warum Herr B. diese beiden Druckfehler als Beckmesser ankreidet, ist nicht recht verständlich, da ich ja in meinem Referat auf dem Standpunkte stehe, daß »Druckfehler und Versehen vorkommen können« — ich deshalb auch die Bemerkung wegen des Fehlens des Bogens B. nicht »aufgemutzt«, sondern schlicht in einer Anmerkung in Klammer gesetzt habe und die Behauptung meinerseits, daß Druckfehler in den Notenbeispielen ohne textliche Erläuterung nicht ohne weiteres richtig gelesen werden, sondern oft zu Mißverständnissen führen können, dadurch keineswegs aufgehoben wird.

Bei Gelegenheit der Richtigstellung von »§ 171 (Türk) in S. 171 (Türk) schreibt B.: »Ich repliziere darauf: Auch dieses Beispiel ist von E. verunstaltet worden, — nämlich durch eine falsche, unmögliche Rhythmik. Auf welcher Seite ist nun das gröbere Versehen?« Dieser Vorwurf ist von B., gelinde ausgedrückt, direkt aus der

Luft gegriffen; denn niemand wird eine rhythmische Verunstaltung dieses Beispiels bei einem Vergleiche mit »Türk« entdecken können.

Betreffs der Nachschläge bei Hiller sollte B., ehe er anderen Ratschläge erteilt, doch selbst einmal das vierte Kapitel, § 11 der »Anweisung zum musikal. Gesange« von J. Ad. Hiller, Leipzig, 1780 ansehen, da wird er die Bögen, die ich hinzugesetzt habe, schon finden.

Wenn ich in meinem Referate schreibe: »Bezüglich der Betonung der kurzen Vorschläge, ein Punkt, der von B. nicht hervorgehoben ist, stimmen Quantz wie Leopold Mozart merkwürdigerweise überein,« so meine ich unter dem nicht Hervorgehobenen nicht die Auslassung über die Betonung der kurzen Vorschläge im allgemeinen, sondern den Hinweis auf die Übereinstimmung zwischen Quantz und L. Mozart in diesem Punkte.

Interessant ist, daß Herr B. sich als Ersten bezeichnet, »der die Proteste der alten Komponisten gegen die willkürlichen Ausschmückungen usw. aufgedeckt habe«. Herr B. hat wohl vergessen, daß die von ihm verarbeiteten Werke von Kublo, Kuhn und Goldschmidt bereits darauf hingewiesen haben? So sagt z. B. Kuhn (Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. u. 17. Jahrh.) S. 50:

»Durch die Ästhetiker der florentinischen Reform war gleichzeitig das Hauptgewicht auf das Wort und einen *sinngemäßen* Ausdruck desselben gelegt worden. Hören wir z. B. ein Stück der Vorrede Gagliano's zu seiner Dafne:

»Diejenigen täuschen sich sehr, die sich mit Gruppos, Trillern, Passagen und Exklamationen abmühen, ohne den Zweck und das Warum zu berücksichtigen. Ich habe keineswegs im Sinne, mich dieser Ausschmückungen zu berauben, aber ich wünsche, daß sie zur rechten Zeit und am rechten Ort angewendet werden« usw.

Etwas stark bläht sich Herr B. als Retter des »Messias« auf. Wer einem Chrysander »grobe Entstellung« eines Händel'schen Originals vorwirft, muß, scheint mir, um Händel schon große Verdienste haben. Worum handelt es sich denn? Daß die als original Händelsch angesehenen Verzierungen in einer etwas späteren Zeit entstanden sein sollen. Gut. Ist damit etwa bewiesen, daß Händel seine Gesänge nicht verzieren ließ und daß die uns erhaltenen Aufzeichnungen absolut unhändelsch sind? Mit nichten. Dazu gehören m. A. nach Beweise, und wer diese nicht bringen kann, tut gut, einem Mann wie Chrysander gegenüber einen Ton anzuschlagen, der ein klein wenig in Einklang mit dem steht, was man selbst auf dem Gebiete der Händelforschung leistete.

Was endlich Spitta's Stellung zu den Gesangsmanieren bei Bach betrifft, so entschuldigt Herr B., wenn ich ihn daran erinnere, daß wenigstens ich ein gutes Deutsch, wie es sich bei Spitta findet, lesen und verstehen kann. Abgesehen davon, daß Spitta's Darstellung im Band II, S. 141 ff. durch Goldschmidt's Buch eine willkommene Erweiterung erfuhr, so seien ein paar Sätze Spitta's zitiert. Bd. II, S. 147 heißt es: »Allein ich fürchte, daß mit diesem summarischen Verfahren (d. h. Bach habe bei den Rezitativen alles ausgeschrieben, wie er es ausgeführt haben wünschte, was Herrn B.'s Meinung ist) seiner Absicht doch nicht ganz Genüge geschehen möchte.« Und ferner S. 148: »Es scheint mir zweifellos (von mir unterstrichen), daß sehr viele (idem) Stellen in den Bach'schen Rezitativen durch Anwendung des Akzentes geschmeidiger, ausdrucksvoller und ihrem inneren Wesen überhaupt entsprechender sich gestalten, so daß anzunehmen ist, Bach selbst habe ihn bei der Erfindung mitgedacht.« Herr B. mag schon zu den Musikern gehen, die in den seltensten Fällen jemals einen Blick in »Spitta« getan haben, um ihnen das Märchen aufzubinden, Spitta sei der Gewährsmann für seine schiefen, zwar »staatlich patentierten« Behauptungen, — wozu wirklich ein nicht unbeträchtliches Quantum »Unbefangenheit« gehört.

Dies genüge, um die »Erwiderung« des Herrn Beyschlag in die richtige Beleuchtung zu setzen.

Zeithain (Truppenübungsplatz).

Carl Ettler.



## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

## Ortsgruppen.

## Berlin.

Die Sitzung vom 29. Januar war ausschließlich praktischer Musikvorführung gewidmet. Herr Rudolf Melzer spielte, von Herrn Dr. Kinkeldey begleitet, in intelligentem, künstlerisch gereiftem Vortrag die Sonate op. 5 in Amoll von Corelli, ein durch graziöse Melodielinie ausgezeichnetes *Adagio alla francese* von Guignon (op. 6, 4), ferner *Ciaccona Gmoll* von Dall' Abaco und Sonate in Bdur von Biber (imit scordatura). Herr Dr. James Simon bot Klavierstücke von Händel (Suite Emoll und Fuge Fdur) und J. S. Bach (Präludien und Fuge Edur aus Wohltemp. Klav. II) in sorgsam ausgearbeiteter Wiedergabe.

Am 13. Februar sprach der Vorsitzende, Prof. Dr. Johannes Wolf, über »Mittelalterliche Musikverhältnisse«. Anknüpfend an die Boethianische Auffassung vom Wesen des Musikers, die das ganze Mittelalter beherrschte, ging er von dem Gegensatz zwischen den spekulativen Köpfen und den lediglich ausübenden Kunstbeflissenen aus. Für das verstandesmäßige Erfassen der Musik hatten die Klöster die größte Bedeutung. In ihrem Schoße bildeten sich die Theorie des Cantus planus, die kirchlichen Formen der Mehrstimmigkeit, das musikalische Schriftwesen aus. Als Hochschulen musikalischer Bildung standen die Universitäten da, vor allen andern Paris, wo Männer wie Joannes de Garlandia, Franco, Joannes de Grocheo, Joannes de Muris lehrten und wo an Notre-dame seit dem zwölften Jahrhundert eine Tonsetzerschule, mit Leoninus und Perotinus an der Spitze, emporblühte. Erst zwei Jahrhunderte später ging die Führung an die Maitrise von Cambrai über. Den Männern der Kirche, welche der weltlichen Musik bewußt aus dem Wege gingen, standen die Spielleute als Träger volkstümlicher, die Troubadors, Trouveres und Minnesinger als Träger höfischer und die Meistersinger als die Vertreter bürgerlicher Kunst gegenüber. Eine Charakteristik des Spielmanns beleuchtete im einzelnen die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse und die Buntheit seines Wesens, in das sich noch ein Stück Gauklertum mischte, seine rechtliche Stellung, den Wandel der Standesverhältnisse, sowie die Rechte und die Obliegenheiten der Hofkünstler, der Ratsmusikanten und Stadtpfeifer, ihren zunftmäßigen Zusammenschluß und ihre Statuten. Für die Verbreitung neuer Weisen hatten die Schulen in Bourg-en-Bresse, Lyon, Genf, Cambrai, Brügge, Ypre, Mons besondere Bedeutung; die Tüchtigkeit der Leistungen wurde auch durch die Puy de Musique in der Auvergne, Picardie, Champagne und in Artois gefördert. Selbst Musikbetriebsgenossenschaften waren dem Mittelalter nicht fremd, wie Luccaer Verhältnisse beweisen. Neben Musikertum und musikalischem Handwerk stand eine rege Dilettantenbetätigung. In reichen Belegen aus der Literatur zeigte der Vortragende, wie musikalische Kunstfertigkeit von jedem Gebildeten gefordert wurde und legte Schilderungen von Hausmusiken (Giovanni de Prato, Salimbene) vor; ferner berührte er die konzertartigen Einrichtungen des 14. Jahrhunderts, die Orgelkonkurrenz zwischen Francesco Landino und Francesco de Pesaro in Venedig 1364, den Bericht über ein historisches Konzert bei Joannes de Muris, endlich die Katzenmusiken (Roman de Fauvel).

An die lehrreichen und lebensvollen Ausführungen schloß sich eine Wiedergabe von ausgewählten Proben weltlicher mittelalterlicher Musik (Herr Heinrich Melzer): 1. Monrot d'Arras, Ce fut en mai (Paris, fr. nouv. acq. 1050). 2. Fragment einer Marienklage (Wolfenbüttel). 3. Rambaut de Vaqueiras, Kalenda maya. 4. Tanz des 13. Jahrh. (Oxford, Bodl. Douce 139). 5. Zweistimmiger Tanz des 13. Jahrh. (London, Br. M. Harl. 978). 6. Estampie royale und Danse a. d. ersten Hälfte des 14. Jahrh. (Paris fr. 844). 7. Istambitta, Trotto, Saltarello a. d. zweiten Hälfte des 14. Jahrh. (London, Br. M. Add. 29, 987).

Im praktischen Teile des Abends kamen zu Gehör: 1. Bononcini: »Care pupille« aus *Astarto*. 2. Pergolesi: Echoarie »Se giammai da speco l'eco« und »Vo dirlo

basso basso« aus *Il Maestro di musica* (Gesang Frl. Gertraut Langbein und Herr Dr. Kinkeldey, Begleitung Herr Martiensen). Den Stücken schickte Frl. Georgy Calmus, die auch das Akkompagnement bearbeitet hatte, erläuternde Bemerkungen voraus.

In der Sitzung vom 27. Februar hielt Herr Dr. Werner Wolffheim einen gehaltreichen Vortrag über W. A. Mozart Sohn und sein handschriftliches Reisetagebuch 1819—21. Dieser jüngste, im Jahre 1791 geborene Sohn Mozart's hat auf seiner Konzertreise, auf welcher er durch Polen über Danzig, Elbing, Königsberg nach Kopenhagen, weiter durch Deutschland, Österreich, Oberitalien und die Schweiz kam, ein Tagebuch geführt, das bisher unbekannt geblieben war und vor kurzem aus einer Wiener Autographensammlung in den Besitz des Vortragenden übergegangen ist. Nach einem Überblick über die äußeren Lebensschicksale des Künstlers trat Dr. Wolffheim der in allen biographischen Nachrichten betonten Auffassung entgegen, daß Mozart's Sohn unter der Last seines Namens zusammengebrochen sei und daß des Vaters Ruhm seiner eigenen Geltung im Wege gestanden habe. An der Hand des Tagebuches, auf Grund von Briefmaterial und zeitgenössischen Kritiken sowie seiner Kompositionen wurde seine künstlerische und menschliche Persönlichkeit ausführlich geschildert und nachgewiesen, daß weder seine musikalische Veranlagung noch sein Charakter stark genug war, um ihn zu Großem gelangen zu lassen, daß er vielmehr die bescheidenen Erfolge, die er errang, gerade seinem Namen zu danken hatte. Auch die Liebesbeziehungen einer Lemberger Dame, für welche das Tagebuch geschrieben worden ist, wirkten hemmend ein. Der Vortragende gab sodann Proben aus dem reichen, sehr ins Detail gehenden Inhalte der Aufzeichnungen, die einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Musiklebens der Zeit darstellen und auch über die Familie Mozart manches Neue bieten, und verweilte besonders bei interessanten Episoden, die Mozart's Besuch bei seiner Mutter in Kopenhagen, ferner seinen Aufenthalt in Berlin und seine Zusammenkunft mit dem Bruder Carl in Mailand betreffen.

Die Sitzung wurde mit der Wiedergabe von elf Sätzen aus Melchior Franck's Suiten (Denkm. d. Tonk. Bd. 16) beschlossen. Die Stücke waren für Streichinstrumente, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten und 3 Posaunen eingerichtet worden, und ihre Aufführung, um die sich der Königl. Kammermusiker Herr L. Plass verdient gemacht hatte, erweckte lebhaftes Interesse.

Hermann Springer.

#### Dresden.

In einer konstituierenden Versammlung am 16. März in Stadt Rom wurde die Ortsgruppe Dresden nach Beratung und Beschließung der Satzungen gegründet. Zu Vorstandsmitgliedern wurden gewählt die Herren Oberregierungsrat Dr. Ermisch, Direktor der Kgl. Bibliothek, Vorsitzender, Dr. R. Wustmann, Schriftführer, Buchhändler Bertling, Kassenwart, Musikdirektor O. Richter, Kantor an der Kreuzkirche, und Kantor und Organist Köttschke.

Rudolf Wustmann.

#### Leipzig.

Am 12. Dezember sprach Dr. Hans Löwenfeld, der Leiter der Oper des hiesigen Stadtorchesters, über eine »Inszenierung der Zauberflöte.« Der Vortragende faßt seine Ausführungen folgendermaßen zusammen: Die Inszenierung von Mozart's Zauberflöte ist eine dramaturgische Frage ersten Ranges. Zunächst wurde die Frage bejaht, ob man bei älteren Opern, namentlich bei solchen Mozart's, unter gewissen Bedingungen Textänderungen vornehmen dürfe. Namentlich der »Don Juan«, ebenso »Cosi fan tutte« fordern sie geradezu heraus. Doch gilt das nicht nur von den im Original italienisch geschriebenen Werken. Bei der Zauberflöte liegt der Fall im besonderen so, daß man gezwungen ist, um die Oper von dem ihr anhaftendem Wesen der »Zauberposse« zu befreien, das ihr einen sicheren Untergang bereiten würde, sie bis zu einem gewissen Grade zu restaurieren. Doch gälte es nicht, die Rettung eines Textes der Musik zu Liebe vorzunehmen. Dann

müßte man auch einen neuen Text der alten Musik ankleben. Damit würde man das Charakteristische des Werkes verwischen, dessen Textidee und Übertragung für die Zwecke des Schikaneder'schen Theaters besser ist als ihr Ruf. Trotzdem das Verlangen schon zur Entstehungszeit des Zauberflöten-Textes bestand, den Text zu verändern oder zu »verbessern« (Vulpius, Goethe), ist es das Richtige, die Textworte unangetastet zu lassen und nur der szenischen Gestaltung einen anderen Ausdruck zu verleihen. Damit kann man die Oper den ästhetischen Forderungen einer anderen Zeit nahe bringen, ohne den eigensten, eigentümlichen Kern anzutasten. — Das Opernbuch zur Zauberflöte hat in seiner Struktur schwache Stellen, mit deren Veränderung wir dem Meisterwerk Mozart's keinen Schaden tun, die aber heute den Gesamteindruck herabsetzten. Andere Gründe, die gerade unserem Empfinden nahe stehen, wären herauszuheben und stärker zu betonen.

Zu verwischende Punkte sind: 1) das äußerliche »Spektakel«, das merkwürdige dekorative Element, das für Mozart's Zeit bedeutender war als heute. Unser geschichtliche und geographische Unmöglichkeiten stärker korrigierendes Bewußtsein ist zu beachten, da uns das Kindliche des Textes sonst immer wieder überrennt. 2) das Hervordrängen des komischen Elementes, das nicht in Clownerien, wie sie sich leicht durch die Extemporierungen im Text einstellen, ausarten darf.

Nicht zu verwischen ist, wie schon gesagt, die Sprache. Damit soll die Zauberflöte mit allem naiven Empfinden ein Kind ihrer Zeit bleiben. Jede Konzession führte da zur Umdichtung, die zu vermeiden ist.

Herauszuheben sind vor allem die ethischen Züge, die »Läuterungsidee«. Das kann unter Beibehaltung alles Märchenhaften geschehen. Der Bruch der Charaktere wird dann kaum noch störend empfunden.

Die »Freimaurerei« soll nicht äußerlich in den Vordergrund gestellt werden. Die Wirkung kann erhöht werden, wenn dem Eingeweihten das geheime Einverständnis, dem Laien nur die Ahnung der tieferen Bedeutung bleibt. (Goethe als Zeuge hierfür.) Was von einer »höheren Einheit« der Handlung gerettet werden kann, muß geschehen.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist ein Verlegen einzelner Szenen gestattet, das, wie ersichtlich sein wird, den erwähnten Absichten förderlich ist.

An der Musik ist keinerlei Retusche vorzunehmen. Die Frage einer etwaigen Veränderung der Originalinstrumentation, die aus anderen akustischen Verhältnissen, als zu M.'s Zeiten folgern könnte, ist zu verneinen. Die Verlegung der Nummern der Partitur bedingt nicht eine Transposition.

Die vorzuschlagenden Verlegungen teilen das Werk in drei Aufzüge. Der erste bleibt unverändert. Der zweite beginnt mit der Gartenszene (Monostatos, Pamina). Dann folgen die »Wanderungsszenen« in einer Wandeldekoration mit drei Ruhepunkten. Der Chor: »Ysis und Osiris« wird hinter der Szene als Überleitung vom zweiten zum dritten Wandelhalt gesungen. Die Verbindung von der ersten Wanderungsszene zur zweiten bildet der Priestermarsch.

Den Akt beschließt das Duett Papageno-Papagena und die Rettung Taminens vom Selbstmord durch die drei Genien.

Der dritte Aufzug beginnt mit der Vernichtung der Königin und des Monostatos (Nur stille, stille) und leitet über die »Feuer- und Wasserprobe« und über den (hinter der Szene zur Verwandlung) gesungenen »Triumphchor« sogleich zum Schluß der Oper im Sonnentempel.

Die Gliederung läßt deutlich, unter Vermeidung der durch die alte Maschinenkomödie bedingten häufigen Unterbrechungen, die logische Folge der Handlung, die Wanderung der Hauptfiguren und die tiefere Bedeutung hervortreten. Sie vermeidet den alten Doppelschluß der Oper, der in dem zweimaligen Betreten des Lichttempels durch Tamino und Tamina besteht. Außerdem gewährt sie große Vorteile in ästhetischer Hinsicht, u. a. das Verlegen des großen Chores »Ysis und Osiris« von der Szene.

Bei Dekoration und Kostüm muß alles Ethnographische fortfallen, das ägyptische Element nur leise anklingen. Die Grundstimmung darf einer Feierlich-

keit nicht entbehren, obgleich die Lichter (komische Personen im Papageno bis zu gewissem Grade die Damen usw.) ruhig aufgesetzt werden dürfen. Auf die Hermeneutik in der Musik ist genau zu achten.

Am 19. Januar referierte zunächst Herr Karl Ettler über die »Ornamentik der Musik« von A. Beyschlag; der Inhalt des Referates ist den Mitgliedern der IMG. durch den Artikel in der Zeitschrift bekannt gegeben.

Am gleichen Abend sprach Dr. A. Heuß noch über das Notenbuch des achtjährigen Mozart in längeren Ausführungen. Eine größere Zahl der Stücke wurde am Klavier durchgenommen und auf ihre Eigenheiten sowie ihre vielfach sehr fragwürdige und schlechte Faktur geprüft. Besonders wurden auch Kompositionen aus dieser und noch früherer Zeit Mozart's, wie sie sich in der Gesamtausgabe finden, den Stücken des »Notenbuchs« entgegengehalten, als Beweis dafür, daß Leopold Mozart an den Kompositionen weit mehr korrigiert haben muß, als bis dahin angenommen werden konnte. Das Referat in der Ztschft. (Heft 5) läßt auf nähere Ausführungen des Vortragenden verzichten.

Sehr dankenswert war ferner die Demonstration der photographischen Faksimiles von Pergolesi's »*Stabat mater*«, die Herr Prof. G. Schreck den Mitgliedern vermittelte.

W. Müller.

In der Sitzung vom 16. Februar 1909:

1. Referat des Herrn Prof. Dr. A. Prüfer über die Briefe Richard Wagner's an seine Künstler (herausgeg. von E. Kloss).

Die vor 3 Jahren erschienenen Briefe behandeln nur die äußere Baugeschichte des Bayreuther Werkes; seine innere Entwicklung dagegen zeigen die neuerdings erschienenen, die mit dem Jahre 1872 beginnen. (An Julius Stern in Berlin.) Im zweiten Briefe sagt Wagner, er beabsichtige bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses die 9. Sinfonie Beethoven's aufzuführen. Ihr wünschte er ja die Bedeutung des Grundsteins seines eigenen künstlerischen Gebäudes beigelegt zu sehen. Der zehnte Brief ist an Prof. Dr. Carl Riedel in Leipzig gerichtet (vom 12. April 1872). Verlesung desselben. »Eigentlich sollte ja das ganze Publikum mitsingen.«

Kurzer Hinweis auf die Geschichte der Oper in Bayreuth und auf Schiedermaier's Buch: »Die Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus«. Wagner erwähnt in demselben Briefe den mißlungenen Vortrag der Chöre am Grabe Weber's (1843).

Der nächste Brief ist wiederum an Riedel gerichtet. Erörterung einer »Teufelsstelle«, im letzten Satz der 9. Sinfonie, kurz vor dem Eintritt des Soloquartetts. Wagner läßt wieder die Beethoven'sche Fassung: »was die Mode frech geteilt«, singen, »aber nur das letzte Mal als Steigerung«.

Nun folgt ein Brief an H. Porges. Wagner teilt diesem mit, er wolle alle seine Bemerkungen über die Ausführung der 9. Sinfonie, die er während der Proben einflichte, aufgezeichnet wissen. Diese Notizen über die 9. Sinfonie hat dann Porges als selbständigen Aufsatz herausgegeben (Leipzig, F. Kahnt, 1872).

In einem Briefe an Klindworth, der damals in Moskau war, finden sich Bemerkungen Wagner's über die das Verständnis erleichternde, nur andeutende Anlage von Klavierauszügen.

Ferner werden Briefe an K. Hill, den späteren Sänger des von dämonisch-leidenschaftlicher Tragik erfüllten Alberich; an Fr. Betz, den Wotan-Darsteller, erwähnt.

In einem Briefe an Großmann (vom 7. Dezember 1874) Erklärung von Welfen-Jungen von Säugetieren (nach Jak. Grimm). Am 14. Januar 1875 erging das große Einladungsschreiben an alle Sänger für die Festspiele. (»Jeder Gedanke an gewinnbringende Spekulation bei meinem Unternehmen ist ausgeschlossen.«)

In einem Briefe an Herm. Levi, den späteren Dirigenten des »Parsifal«, (vom 14. Februar 1875) ein dankbarer Hinweis auf den König. Gedicht an die »Nibelungenschmiede« (Dezember 1875). Brief an G. Unger über dessen Gesang. Er sagt von Schlosser (Mime): Er muß eine falsche Stimme annehmen, er muß, als Dramatiker, sein Organ in gewissem Sinne entstellen, aber hiermit muß er nicht anfangen . . . . nur muß die Stimme selbst nicht falsch klingen.«

13. Juli 1876. Ansprache an die Künstler. Anschläge im Bayreuther Festspielhause: »!Deutlichkeit! Die kleinen Noten und ihr Text sind Hauptsache! Letzter Wunsch: Bleibt mir gut! Ihr Lieben!« R. Wagner.

Gedicht an »Volker-Wilhelmy«, den ersten Konzertmeister des Nibelungenorchesters (1876).



Traurige Zeit der Enttäuschung im Jahre 1877: großes Defizit. Der »Ring« wurde nach Leipzig verkauft! (Förster.)

Am 3. April 1877 Brief an Eckert in Berlin betreffs der Sänger, die Wagner für England braucht. (Hierin der Ausdruck »Rezitativ« für eine Stelle im »Rheingold« vor dem »Gewitterzauber«). Lobendes Schreiben an Otto Schelper, vom Juni 1878.

An A. Seidl schreibt Wagner 1880 über den »Tristan«: »Ich muß dieses Werk zu einer möglichen Aufführung erst einrichten und kann diese Einrichtung niemand überlassen.«

Bayreuth, 6. Okt. 1881: Brief an Porges: Lob wegen der Aufsätze über die Proben des »Nibelungenringes«.

An H. Levi wegen des »Parsifal«. Palermo, 22. Dezember 1881: Schöner Brief an den Vater Joseph Rubinstein's, wegen der Wahl des Lebensberufes seines Sohnes.

Palermo, 4. März 1882: An R. Fricke (Regisseur): Wegen der Blumenmädchen. Es soll, dafür »etwas Hübsches — gänzlich Unballettistisches« erfunden werden. »Ich kann's Ihnen vormachen.«

An Scaria, vom 6. Januar 1883. (Meistersinger«!) Den Beschluß des Briefwechsels bilden die 28 bedeutsamen Briefe an H. v. Wolzogen. Verlesung einiger Stellen aus diesen Briefen. (Regenerationsgedanke, Christusideal!)

Am 8. Sept. 1882 schreibt der Meister an H. von Wolzogen aus Venedig: »Am meisten Gutes verspreche ich mir von der Stipendien-Stiftung; sie wird die eigentliche Wohltäterin sein.«

Hinweis auf den R. Wagner-Verband deutscher Frauen (von Fräulein Anna Held in Leipzig ins Leben gerufen).

2. Es folgte hierauf der Vortrag des Terzettes: »Ein Herz voll Frieden« aus »Athalia« von F. Mendelssohn-Bartholdy (gesungen von Fräulein Clara und Gertrud Weigel, Fräulein M. Geitner; Klavierbegleitung von Herrn stud. Heimerdinger).

Beschlossen wurde der Abend durch mehrstimmige Gesänge für gemischten Chor von Roselli, Palestrina, Arcadelt, Eccard unter Leitung des Herrn Organisten F. B. Richter. Es war der Wunsch ausgesprochen worden, daß man in jeder Sitzung alte a cappella-Musik ohne weitere Probe, direkt vom Blatt singen möge, eine Einrichtung, die den Teilnehmenden entschiedene Freude zu machen scheint, so wenig auch konzertmäßiger Vortrag angestrebt wird.

A. Heimerdinger.

Sitzung am 8. März 1909.

Der Montag-Sitzung lag ein inhaltreiches und anregendes Programm zugrunde. Sie wurde eingeleitet durch die lebendige Wiedergabe eines musikalisch wertvollen Werkes unserer hiesigen Stadtbibliothek, von dem eine hiesige musikwissenschaftlich gebildete Dame, Fräulein Cl. Weigel, Abschrift genommen und diese unserer Ortsgruppe freundlichst zur Verfügung gestellt hat, einer geistlichen Solokantate von Joh. Fr. Fasch (1688—1758) für Alt, Baß, 2 Violinen und Continuo: »Gottes und Marien Kind«.

Fräulein Cl. Weigel und Herr R. Gerhardt, Thomanerbaßsolist hatten in dankenswerter Weise die Solo-Gesangspartien übernommen und die Herren stud. Ludwig und Gurlitt vom musikhistorischen Seminar von Prof. Dr. Prüfer teilten sich in die Ausführung des instrumentalen Teils (Continuo: Herr Bellardi). Die Kantate fand allgemeinen Beifall und erwies sich unbedingt als noch heute lebenskräftig. Blühende sinnige Melodik und sinnreiche Deklamation, vor allem im Rezitativ, zeichnen das Werk besonders aus und vermögen ihm einen würdigen Platz neben den Werken der Zeitgenossen Bach und Händel, anzuweisen.

Im Mittelpunkt des Abends stand dann ein Vortrag des Herrn Dr. Martin Seydel, Lehrer für Gesang und Vortragskunst an unserer Hochschule, über: »Alte und neue Probleme der Gesangskunst«.

Herr Dr. Seydel berührte zunächst, ausgehend von dem zu allen Zeiten sich gleich gebliebenen Problem der Gesangskunst, dem Geheimnisse der schönen Stimme und des schönen Tones, Fragen mehr stimmtechnischer Natur. Verschiedene, immer wieder mißverstandene Begriffe wurden geklärt, z. B. der Unterschied von Toneinsatz und Tonansatz, weiterhin das Wesen der Atmung, Artikulation und Kehlkopftätigkeit in der allgemeinsten Form erläutert.

Der zweite Teil des Vortrags gründete sich gewissermaßen auf ein vor noch nicht langer Zeit erschienenenes Buch von Dr. O. Rutz: »Neue Entdeckungen von



der menschlichen Stimme«, das nach Dr. Seydel's Meinung nach verschiedenen Seiten hin höchst Interessantes bringt. Der Vortragende wies an Beispielen durch Vorlesung einiger Stellen aus Goethe'schen, Schiller'schen und Heine'schen Werken, nach, wie jeder dieser Dichter in bezug auf seine Anforderungen an Atemtätigkeit und Atemgebrauch eine gewisse Eigenart bekundet, je einen Typus darstellt. Das Entsprechende soll sich nun auch bei den gesanglichen Anforderungen der einzelnen Komponisten finden, so daß hier Mozart, Beethoven, Wagner und Bach Typen bilden, für welche Dr. Seydel die Namen: Behagen, Spannung, Wuchs prägte und an Beispielen diese Theorie klar zu machen suchte.

In der Diskussion empfahl Dr. Heuß gewisse Vorsicht bei derartigen Klassifizierungen, wies im übrigen noch besonders auf die Ähnlichkeit dieser Anschauungen mit den Forschungen von Prof. Dr. Sievers hin.

Weiterhin brachte Fräulein Marie Heilmann eine wirkungsvolle Sopran-Arie aus einem Opernfragmente (Loreley) von F. Mendelssohn zum Vortrag, einen der leidenschaftlichsten Sologesänge des Meisters, als Nachklang zur Mendelssohnfeier, auf einem wenig berücksichtigten Gebiete seiner Kunst. Die Sängerin erntete damit den verdienten Beifall.

Zum Schlusse tat sich die Gesellschaft, wie schon in der vorigen Sitzung, wieder zu einem Chore zusammen und sang einige alte, aber doch ewig junge a cappella-Chöre von Joh. Hermann Schein (1586—1630), dem nach H. Kretzschmar »bedeutendsten Liedertalente seiner Periode«, in der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Partitur- und Stimmenausgabe von A. Prüfer von zwanzig ausgewählten weltlichen Liedern.

Walther Müller.

### Neue Mitglieder.

Isidor Báitsch, Musiklehrer am serbischen Obergymnasium, Ujvidék (Ungarn).

Professor Dr. Josef Daninger, Prag-Smichov, Eggenberggasse 2.

Kgl. Seminarmusiklehrer Heinrichs, Preußisch-Friedland (Kreis Schlochau).

Mrs. Lediard, Carlisle, 26 Lowther Street.

Tommaso Montefiore, Rom, Via Caccini 2.

George Rowson, Esq., Wainfleet (Lincoln) Market Place.

G. Serville, Dr. en droit, Montélimar (Drôme) France.

Dr. Karl Stanzel, Troppau, Elisabethstraße 21.

Mlle. Marthe Girod, Paris, 34 rue de Lille.

Paul Landormy, Paris, 91 rue du Cherche-Midi.

Ch. L'Hôpital, Inspecteur d'Académie du Gard, Nîmes (Gard) 14 rue Guillemette.

Théodore Reinach, Membre de l'Institut, Paris, 9 rue Hamelin.

Alfred H. Littleton, Esq. 50 Lancaster Gate, London W.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Fräulein Amalie Arnheim, jetzt: Charlottenburg 2, Uhlandstraße 181 82.

Georg Becker, Gymnasialgesanglehrer, Mülheim a./Ruhr, jetzt: Leineweberstr.

Usiel Josefovici, jetzt: London, Maida Hill, 21 Warrington Crescent.

Dr. Karl Päsler, Charlottenburg 2, jetzt: Pestalozzistraße 3 III.

Ludwig Frankenstein, jetzt: Leipzig-Gohlis, Craushaarstraße 10.

Cand. phil. Kurt Fischer, jetzt: Berlin-N. 24, Linienstr. 161 a III.

### Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

#### Sammelbandes.

Jean Marnold (Paris), Les Fondements naturels de la Musique Grecque antique.

Adolf Chybiński (Krakau), Zur Geschichte des Taktschlagens und des Kapellmeisteramtes in der Epoche der Mensuralmusik.

Karl Nef (Basel), Die Stadtpfeiferei und die Instrumentalmusiker in Basel (1385 bis 1814).

Amalie Arnheim (Berlin), Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert.

William H. Cummings (London), Dr. John Blow.

Walter Preibisch (Halle a. S.), Quellenstudien zu Mozart's »Entführung aus dem Serail«. Ein Beitrag zu der Geschichte der Türkenoper.

Wilh. Altmann (Berlin), Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlaß.

### Ausgegeben Anfang April 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

---

**Heft 8.**

**Zehnter Jahrgang.**

**1909.**

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25 ₧ für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### **Amtlicher Teil.**

---

Die folgenden Anträge auf Änderung der am 30. September 1904 angenommenen Satzungen sind gestellt worden und werden beim Wiener Kongresse diskutiert werden.

### **Anträge auf Satzungsänderungen.**

Den Satzungen ist in folgenden Punkten veränderte Gestalt zu geben:

**Satzung 3. Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes.**

Zur Durchführung des Zweckes der IMG. dienen:

**A. Publikationen. B. Versammlungen.**

Die Publikationen sind:

1. Die in monatlichen Heften erscheinende Zeitschrift der Internationalen Musik, die einerseits als Sammelstelle für Arbeiten streng wissenschaftlichen Inhalts dient, andererseits über das Vereinsleben der IMG. und die Fortschritte der Musikwissenschaft und deren Einwirkung auf das Musikleben der Gegenwart zu berichten hat, ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten und

2. Zwanglose selbständige Beihefte, die größere Monographien bringen.

Der Inhalt der Zeitschrift wird in Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch, der Sprache des Landes gemäß, in der die Beiträge eingesandt werden, veröffentlicht.

Versammlungen bestehen aus Versammlungen von Ortsgruppen und Landessektionen, sowie allgemeinen Kongressen.

**Satzung 9. Mitgliedschaft.**

In Zeile 6 sind die Worte zu streichen »Sammelbände und der«.

**Satzung 10. Satzungsänderungen.**

An Stelle des letzten Satzes ist folgendes zu setzen:

»Ein von Landessektionen gestellter Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens 3 Monate vor der Hauptversammlung dem Präsidium eingereicht werden«.

London und Leipzig, April 1909.

Sir Alexander Mackenzie.  
Vorsitzender.

Dr. Oscar v. Hase.  
Schatzmeister.

Dr. Charles Maclean.  
Schriftführer.

## Mitteilungen über die Haydn-Zentenarfeier und den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien vom 25.—29. Mai 1909.

1. Das Programm wurde nunmehr definitiv festgesetzt:

A) Künstlerisch-wissenschaftliche Veranstaltungen. Dienstag, den 25. Mai um 9 Uhr vormittags Sitzung des Zentralausschusses des Kongresses, 11 Uhr vormittags Festmesse von Josef Haydn (ausgeführt von der k. u. k. Hofkapelle), 4 Uhr nachmittags Sitzung des Präsidiums und der Redaktionskommission der IMG.

Mittwoch den 26. Mai um 10 Uhr vormittags Eröffnung des Kongresses, 12 Uhr mittags Festversammlung anlässlich der Haydn-Zentenarfeier (mit Werken Haydn's und einer Festrede), nachmittags allgemeine Kongreßsitzung und Konstituierung von Sektionen.

Donnerstag den 27. Mai vormittags und nachmittags Sektionssitzungen, 7 Uhr abends großes historisches Konzert.

Freitag den 28. Mai vormittags Sektionen, mittags historische Kammermusikaufführung, nachmittags Sektionen und zweite Sitzung des Präsidiums, 6 Uhr abends »Die Jahreszeiten«.

Samstag den 29. Mai vormittags Sektionsberatungen, nachmittags Iußsitzung des Kongresses und Generalversammlung der G., abends Hofoper (Pergolesi, »La serva padrona«; Haydn, »sola disabitata«, »Lo Speziale«.

B) Gesellschaftliche und unterhaltende Veranstaltungen. Montag 24. Mai um 8 Uhr abends Zusammenkunft der Gäste in der Volks- des Rathauses (Volksliederchöre).

Dienstag um halb 4 Uhr nachmittags Ausflug nach Schönbrunn mit

elektrischen Sonderwagen (Jause auf dem Tivoli), abends Theaterbesuch (Ermäßigungen in allen Theatern), nachher Zusammenkunft im Rathauskeller und an anderen Orten.

Mittwoch um 11 Uhr vormittags Büffett im Musikverein (gegeben vom Dämenkomitee), nachmittags Führungen (Hofmuseen, Schatzkammer, Stallungen usw.; Zentralfriedhof mit Sonderwagen), 7 Uhr abends Besichtigung des städtischen Museums, 8 Uhr abends Empfang im Rathaus.

Donnerstag um 7 Uhr 10 Minuten früh Fahrt nach Eisenstadt (in Eisenstadt Messe in der Bergpfarrkirche, Festkonzert im Schloßsaale, Dejeuner, gegeben von der Fürstin und dem Fürsten Esterhazy), halb 10 Uhr abends Empfang beim a. h. Hofe.

Freitag um 10 Uhr vormittags Besichtigung des Haydn-Denkmal und des Haydn-Museums, nachmittags Besichtigungen von Privatgalerien usw., abends Empfang im Unterrichtsministerium.

Samstag um 10 Uhr vormittags Besichtigung des Museums der Gesellschaft der Musikfreunde und der Hofbibliothek, abends nach der Oper Zusammenkunft im Kursalon. Täglich Zusammenkunftsort bei der Mittagstafel im Restaurant Volksgarten.

2. Der Kongreß wird mit Ausnahme der Eröffnung, die im Musikverein stattfindet, in den Räumen der k. k. Universität abgehalten. Die für den Kongreß notwendigen Mitteilungen werden täglich auf dem schwarzen Brett der Universität beim Eingang in die Abteilung der Kongreßräume angeschlagen. In der Universität ist ein Raum für das Kongreßkomitee und seine Gäste reserviert.

Die tabellarische Übersicht über die Sektionen und die dafür bestimmten Räume wird den Kongressisten eingehändigt werden.

3. Vom 15. Mai ab ist das Bureau lokal der Haydn-Zentenarfeier im Musikverein, I Canovagasse 4. Dorthin sind die Einzahlungen von diesem Termin an zu richten (anstatt wie bis dahin an Artaria & Co. I Kohlmarkt 9). Die Anmeldungen sind wie bisher (vgl. das Programmheft) zu richten an das Musikhistorische Institut der k. k. Universität Wien IX Türkenstraße 3.

Alle Karten, Anweisungen usw. werden im Bureau lokal (Musikverein) verabfolgt.

4. Die Sitzungen des Zentralausschusses und des Präsidiums werden abgehalten im Senatssaal der k. k. Universität (Ringstraße, Eingang Hauptportal, woselbst Diener den Weg weisen werden).

5. Diejenigen, die die Fahrt nach Eisenstadt mitmachen wollen, werden ersucht, dies möglichst bald anzumelden, damit Plätze im Extrazug und für den beschränkten Saalraum reserviert werden. Preis für die Eisenbahnfahrt (2 Stunden von Wien) tour und retour 7 Kronen.

6. Auskünfte (Broschüren) über die Wahl von Wohnungen werden jedem Anmelder bis 20. Mai zugestellt.

7. Der Termin für Anmeldung von Vorträgen usw. ist geschlossen. Manuskripte werden in Druck gelegt, sofern sie bis zum 5. Mai eingelangt sind. Es wird ersucht, die Korrekturen möglichst sofort zu erledigen. Später einlangende Manuskripte sowie die beim Kongreß zum Vortrag gelangenden Referate, resp. Auszüge daraus, werden in den Kongreßbericht aufgenommen.

Der Wiener Kongreßausschuß.

## Redaktioneller Teil.

### Friedrich Wilhelm Zachow als dramatischer Kantatenkomponist.

Zum 150. Todestag Georg Friedrich Händel's.

Unter den zwölf Kirchenkantaten, die Max Seiffert als wertvollstes Material der uns überkommenen Werke Zachow's im 21. und 22. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst herausgegeben hat, findet sich eine solche, die ganz anders als die anderen Stücke aussieht und wohl deshalb, wie wir sehen werden, starken Mißverständnissen ausgesetzt ist. Es ist dies die vierte Kantate: »Ruhe, Friede, Freud und Wonne«. Sie gehört zu den paar Werken, die bereits Fr. Chrysander gekannt hat und die ihm als Unterlage für die Beurteilung Zachow's als Lehrer Händel's dienten. Schon vor einigen Jahren habe ich auf diese Kantate in einem Abend der Leipziger Ortsgruppe besonders aufmerksam gemacht (Ztschr. VIII, S. 300); da der Fall aber doch etwas weiter interessiert und die Besprechungen über den Zachow-Band, die mir zu Gesichte kamen, nirgends eine Miene machen, gerade zu dieser Kantate Stellung zu nehmen, ferner das Verständnis dieses Werkes so manches Wichtige nahe legt, so erscheint ein näheres Behandeln dieses Werkes sicherlich nicht überflüssig. Ob und inwiefern der Artikel als Beitrag zur Händelforschung gelten kann, möge sich aus der Darstellung ergeben.

Wenn an Chrysander's Urteil über die Kantate erinnert wird (Händel I, S. 37ff.), so geschieht es einzig deshalb, um damit zu zeigen, welchen Mißverständnissen das Werk ausgesetzt ist und wie es selbst ein Mann wie Chrysander so gründlich als möglich mißverstehen konnte. Sein Urteil gipfelt etwa in den Worten:

»Leider ist der Text wieder so verschwommen, daß man annehmen muß, Dichter und Komponist haben halb gedankenlos drauflos gearbeitet. . . . Zachow sah bloß, ob in dem Gereime einige knallende opernmäßige Gegensätze vorhanden waren, und als er diese fand, ging er ohne weiteres an die Komposition.« Auch Chrysander's Urteil über die Musik als solche wird man heute nicht mehr unterschreiben. Bezeichnend erscheint, daß der am wenigsten charakteristische Satz als Beispiel abgedruckt wird. Im folgenden sei indessen nicht im geringsten auf Chrysander's Beurteilung des Werkes Bezug genommen, da es mir nicht darum zu tun sein kann, den Irrtum eines Mannes wie Chrysander im einzelnen zu beleuchten.

Die Kantate gehört in der textlichen und musikalischen Anlage zum dramatischsten, was auf dem Gebiete der Kirchenkantate aus dieser Zeit vorliegen dürfte, und darf schon deshalb eines besonderen Interesses sicher sein. Eigentlich handelt es sich direkt um ein Stück Oper voll phantastischer



Vorstellungen, wobei aber gleich zu bemerken ist, daß das Ganze vollständig klar und mit ersichtlichem Kunstverstand aufgebaut ist und gar nichts an Logik vermissen läßt. Das Ganze ist so dramatisch gesehen, daß man wie bei rein dramatischen Schöpfungen ein Verzeichnis der »handelnden« Personen usw. aufstellen kann. Dieses möge auch gleich geschehen.

David . . . . .	Tenor
Der Geist eines Verstorbenen und zwar Verdammten	Baß
Ein Engel . . . . .	Alt
Chor von Verdammten . . . . .	vierstimmig
Chor der Gläubigen, Geretteten . . . . .	sechstimmig

Die »Handlung« des Stückes ist folgendermaßen: David, der sich überaus sicher im Gefühl seines Glaubens fühlt, wird von einem Geist heimgesucht, der in herzerreißender Weise seine Verdammnis beklagt. Auf David machen die Klagen indessen nicht den geringsten Eindruck. Mit dem Verweisen auf Gottes Geist scheucht er den bösen Geist weg und verharrt in seinem ruhig-zufriedenen Gefühl. Nun erscheinen aber die Höllengeister in coro, wohl gerufen von dem zurückgewiesenen Geist und setzen nun David in der kräftigsten Weise zu. Die Verwendung dieses Höllenchores ist textlich überaus geschickt angeordnet. Zuerst höhnt er David, ob er sich denn wirklich so »sicher« fühlen dürfe, ob er nicht »in Sünd« empfangen« sei und viele Sünden auf dem Gewissen habe! Auf David machen indessen auch diese indirekten Anklagen zunächst noch wenig Eindruck; er tut so, als verstünde er nicht, was die Geister meinen und sagt nur so ganz allgemein, daß Sünder in Gefahr schweben. Da werden die Geister persönlich. Sie rufen »List und Lügen« herbei, also diejenigen Waffen, deren sich David selbst bediente, als er seinen Untertanen Uria in einen für diesen tödlichen Kampf schickte, um seiner Frau habhaft zu werden. »Verfolgung, Haß und Neid« sollen David zusetzen und ihn verderben. Das macht Eindruck auf David, und kaum merken dies die Geister, so fallen sie in dem wie ein Wetter dreinschlagenden Chor »Höllenneer« über ihn her. David schreit auf und wendet sich an Gott, den Fall doch »gnädiglich zu verhüten«. Da erscheint ein Engel, etwa mit einem Flammenschwert, und vertreibt die Höllengeister, wendet sich dann an David und beruhigt ihn vor allem damit, daß Jesus auch für ihn Gnade walten lassen werde. David gibt nun in einer feierlich-freudigen Arie seinem Dank Ausdruck, der Engel schließt dieser noch einige Betrachtungen über »Messiae Blut und Tod« an, und nun stimmt der Chor der »Gläubigen« einen Preischor an, in dem er die Lehren aus der vorgeführten »Handlung« zieht und die Nutzenanwendung für die Allgemeinheit macht.

Wie man sieht, handelt es sich um einen völlig dramatischen, aber auch logisch und sehr wirkungsvoll aufgebauten Text. Daß David als Typus eines geängsteten Gerechten gewählt ist, begreift sich nach dem Gesagten gut, da eben auch in der Lebensgeschichte dieses auserwählten Helden nicht alles so ganz sauber ist. Sehen wir indessen zu, wie Zachow seinem Vorwurf gerecht wird.

Die Kantate wird von einer zweiteiligen »Sonata« eingeleitet, von der der zweite Teil, ein »Ritornello«, bestimmtesten Programmcharakter besitzt und in der Weise verwendet wird, wie es Monteverdi im »Orfeo« mit derartigen Stücken macht. Es geschieht dies »leitmotivisch«, das Ritornell tritt immer dann wieder auf, wenn es sich um die Schilderung des zufriedenen

David handelt. Den Ton der Beschaulichkeit und Zufriedenheit hat Zachow recht gut getroffen. Das Ritornell mit dem runden Hauptmotiv:



und den markierenden Bässen ist eigentlich

nichts anderes als ein gemütliches Menuett (Seiffert's *Allegro*-Bezeichnung des Stückes möchte ich keineswegs billigen); die Echowirkung am Schluß gibt dem Ganzen noch etwas besonders Beschauliches. Gleich darauf singt nun David, und zwar auf den gleichen Rhythmus — in ganz gleicher Weise stimmen auch bei Monteverdi Gesangsstück und Ritornell im Rhythmus überein — seine erste Arie: »Ruhe, Friede«, ein Stück, das weiter nicht besonders bedeutend ist, aber seinem Zweck, deutlich einen ruhig-freudigen Gemütszustand zu veranschaulichen, ganz gut entspricht. Man findet das Stück auch bei Chrysander als Probe einer Zachow'schen Arie abgedruckt. Sehr hübsch wird die Aufforderung: »Weg mit Trauern, Furcht und Zagen« gegeben. Nach Beendigung des Gesanges wird wieder das Zufriedenheitsritornell gespielt, so daß die ruhig-zufriedene Stimmung voll ausgeprägt wird. Kaum sind die Ritornellklänge verhallt — David ist etwa in ein still-zufriedenes Sinnen versunken — so hören wir ganz plötzlich *adagiosissimo* und wohl auch *pianissimo* — ganz treffend schreibt Seiffert ein *con sordini* vor — ganz andere Töne:

Violinen.



Wer einigermaßen die venezianische Oper kennt, weiß sofort, daß mit derartigen Tönen Geister angemeldet werden. Hier handelt es sich um einen Verdammten, daher die charakteristische Chromatik. Er stöhnt »Ach und Weh«,

und zwar so ausdrucksvoll in Exklamationen wie:  Ach und Weh

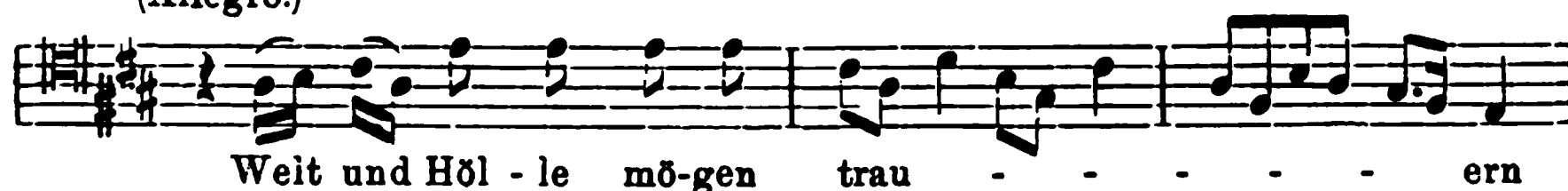
daß sich kein Bühnendramatiker dieser Sprache zu schämen braucht. Überaus wirkungsvoll und direkt an den italienischen Opernstil erinnernd, gibt Zachow das Wort »Abgrund« mit Oktavensprüngen, die auch das Orchester sehr wirkungsvoll mitmacht. Das sind einfach plastische Mittel, die sich der junge Händel tief in sein junges Herz geschrieben hat. Die Deklamation, an der man sonst bei Zachow öfters Ausstände machen kann, ist gerade in diesem Stück ohne Tadel, und vor allem sehr ausdrucksvoll. Allem Anschein nach hat Zachow ein ausgezeichneter Bassist mit einer Ausnahmestimme — sogar das tiefe *cis* wird berührt — zur Verfügung gestanden. Die Stelle:



mit dem chromatischen Baß gibt Zachow so echt dramatisch und so vertraut mit den dramatischen Ausdrucksmitteln, wie man es nur wünschen kann. Die Anfangstakte mit dem »Ach und Weh« runden das kleine Stück auch äußerlich sehr geschickt ab.

Auf David macht das Gestöhn der Verdammten nicht den geringsten Eindruck. Der Ton, den er in seiner »Aria«: »Welt und Hölle mögen trauern« anschlägt, zeigt nun aber Zachow als derart feinen Psychologen, daß man gerade auch in geistiger Beziehung den Halleschen Meister anders einschätzen dürfte, als es bis dahin geschehen ist. David singt nämlich so ausgesucht fröhlich, daß er in seiner Fröhlichkeit direkt beleidigend wirkt. Es sind ja nichts anderes als Lacher, wenn, vom Cembalo eingeleitet, David in den Gesang:

(Allegro.)



ausbricht und sich über den jammernden Geist lustig zu machen scheint. Es liegt ein echter Humor in diesem ungenierten Zugreifen, wie man es — und dies ist eben das Wichtige — gerade bei Händel antrifft. Man wird ja nicht direkt an Gestalten wie den Harapha in »Samson« denken wollen, aber leise Wesenszüge sind entschieden vorhanden. So etwas von einem Schalk scheint doch auch in Zachow gesteckt zu haben. Händel fand in ihm auch in dieser Beziehung einen verständnisvollen Lehrer. Auch nicht ein Fünkchen von braver Organistenauffassung findet sich in dem Stücke; so anspruchslos es gehalten ist, der Humor gibt ihm seine besondere Bedeutung. Man kann etwa annehmen, daß der Geist, beleidigt durch diesen leichten Ton, hingeht und die andern Geister ruft. Noch ist indessen zu sagen, daß der zweite Teil der »Aria« etwas gemessener gehalten ist, wohl deshalb, weil sich ihr wieder das Zufriedenheitsritornell Davids anzuschließen hat.

Die drei von Reden Davids unterbrochenen Chorsätze können in ihrer Steigerung als eine ganz bedeutende Etappenmusik gelten; sie zeigen, daß Zachow hervorragende dramatische Instinkte besaß. Wesentlich erscheint auch die Disposition der drei Chöre im Einzelnen. Zachow hebt die Hauptbegriffe sehr plastisch hervor, so im ersten Chor gleich die rein harmonisch gesetzten, gut akzentuierten Anfangsworte: »Sicherer David«, worauf dann das »freust du dich« in den üblichen malerischen Koloraturen gegeben wird. Ganz ausgezeichnet werden dann im dreistimmigen Satz — für den Zachow überhaupt ein besonderes Geschick besitzt — die wichtigen Worte: »Bist du nicht in Sünd' empfangen« gegeben; die Instrumente schweigen und lassen also die Worte um so klarer hervortreten. Ein sehr feiner Zug ist es, wenn gleich darauf die Violinen diese Melodie ergreifen, während nur der vorher pausierende Baß die Worte singt; man findet eine derartige Verwendung dreistimmigen Satzes nicht häufig. Auch einige Ausdrucks-

formen sind nicht alltäglich. In der Wendung: Aber deiner Sünden Heer



mit dem plötzlichen Eintreten der In-

ist so viel wie Sand am Meer

strumente auf die Worte: »Sand am Meer« liegt ein so despektierliches, höhnisch-wegwerfendes Moment, daß man auch hier sieht, wie Zachow als musikalischer Charakteristiker gestaltet. Überaus scharf und hart ist der Rhythmus bei: »fort mit dir aus Gottes Augen« ausgeprägt; überhaupt zeigt Zachow sehr viel Sinn für straffe, kurz angebundene Rhythmik. Im zweiten Chorsatz: »List und Lügen« ist der Ton wesentlich gesteigert durch die in einander gedrängten, sich hetzenden Koloraturen, dann auch durch scharf pointierte Stellen. In dem rein harmonisch gebrachten Sätzchen:



Rüstet euch, ihr Läst-er-zun-gen, Da-vid ist schon halb bezwungen

liegt etwas so ungeniert Frohlockendes und etwas so Angriffslustiges, daß man ohne Mühe an ähnlich gearbeitete Stücke bei Händel denkt. Gleich darauf, nach der Viertelpause (*Adur*-Abschluß) findet sich ein veritabler Händel'scher Effekt, das ganz plötzliche Einsetzen des *Cis*dur-Sextakkordes auf »Grausamkeit«; der Akkord schlägt ganz im Händel'schen Sinne ein. Toller als vorher jagen sich nun die Koloraturen auf »Verfolgung«. Die kurze Hetzjagd ist Zachow ganz vortrefflich gelungen.

Der dritte Chorsatz: »Höllenheer« ist ein direktes Opernstück mit dem in Opern bei Kriegsstellen üblichen *D*dur-Fanfarenlärm und bedeutet zu den feiner gearbeiteten Vorchören die kräftigste Steigerung; es ist ein Stück, wie man es bei Händel zu Dutzenden findet und wie er sie in Halle außer in solchen Kantaten kaum kennen gelernt haben dürfte. Hier ist alles Bewegung, das Orchester in Sechszehntel-Tremoli aufgelöst. Man kann es als undramatisch empfinden, wenn Zachow zu den Worten: »bis das matte Herze bricht« ein ganz langsames Sätzchen einschiebt und dieser Art den dramatischen Fluß unterbricht. Aber die Musiker dieser Zeit tun dies überhaupt gern, sowohl Bach wie Händel, und wie Zachow diesen kleinen Satz gestaltet, und nachher nach einem *h*moll-Abschluß unvermittelt bei »Auf, auf« wieder in *D*dur losbricht, ergibt eine dramatische Wirkung von derartiger Wucht, daß man sich sagt, es hat so sein müssen. Zudem ist das kurze *Adagio* derart in vollblütige Musik getaucht, daß sich vielleicht an Hand von ein paar Takten kaum ein besseres Bild von dem Musiker Zachow entwerfen läßt, als mit diesem kleinen Einschiebsel. Es sei deshalb immerhin mitgeteilt, wenn auch auf zwei Systeme zusammengezogen:

*Adagio.*



Bis das mat - te Her - ze bricht,



Es sind madrigalische Wendungen, aber wie schön und ausdrucksvoll gebracht. Der Schluß des Chorsatzes mit dem liegen bleibenden Tremolo-*fis* der ersten Violine hat etwas fast dämonisch Heftiges.

Steht in diesen Chorsätzen Zachow als ein dramatische Wirkungen sicher berechnender Komponist vor uns, so versagt er indessen im allgemeinen in den kurzen Solosätzen des in immer größere Angst geratenden Davids. Was Zachow hier bietet, kommt über gewöhnlichen Ausdruck kaum hinaus. Der Fehler liegt daran, daß Zachow nicht zum freien Rezitativ greift, sondern arios bleibt. Er merkt zwar wohl, daß er im Ausdruck immer Gesteigertes geben müßte und bringt deshalb in der zweiten Rede: »Macht mir doch der Feinde Menge« einige chromatische Wendungen in den Baß, aber als Ganzes sind die Reden im Verhältnis zu den jähren Chören viel zu gemütlich ausgefallen und insofern verfehlt. Ein dramatischer Vortrag vermag natürlich viel zu tun, aber das Manko bleibt. Daß Zachow die zwei ersten Reden nicht als Rezitativ komponierte, liegt insofern am Text, als es Verse sind, und sich Zachow deshalb bewogen fühlte, ariosen Gesang zu wählen. Das zeigt aber nur wieder, daß der freie, großzügige Sologesang Zachow wie den andern deutschen Komponisten dieser Zeit noch verschlossen ist und Händel sich diesen auf ganz andere Weise erwerben mußte. Das Richtige wäre aber an dieser Stelle unbedingt freier Rezitativgesang gewesen.

Innerhalb dieser Chorsätze und der Reden Davids tritt selbstverständlich das Zufriedenheitsritornell nicht auf; hat doch David seine Ruhe immer mehr und mehr verloren. Nach der letzten verzweiflungsvollen Rede Davids: »Ach, die Bäche Belial« finden wir aber die Bemerkung: *Sonata repetitur senza il Ritornello*). Hier haben wir den Beweis dafür, daß sich Zachow die ganze instrumentale Einleitung programmatisch gedacht hat und zwar die beiden Teile als Gegensatz: Führt das Ritornell den zufriedenen David uns vor, so handelt es sich in der eigentlichen *Sonata* um den in seiner Ruhe gestörten David oder auch vielleicht um eine Schilderung des Andrängens der Geister oder vielleicht um beides. Die Musik bietet zu der letzten Erklärung immerhin einige Handhaben. Mit dem zwischen Violinen- und Oboenorchester geteilten, scharf rhythmisierten Schreckmotiv:



und dem aufwärts drängenden Baß erinnert Zachow

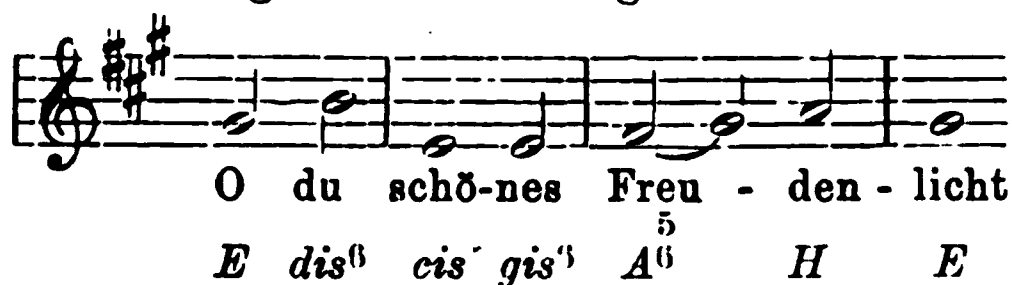
wohl an die Erschütterung Davids, und wenn nachher das aufstürmende

Motiv:  auftritt, so haben wir hier



sicherlich an die andrängenden Geister zu denken. Es handelt sich keineswegs um ein bedeutendes und ohne weiteres »sprechendes« Programmstück, daß es aber ein solches ist, zeigt eben die Bemerkung des Komponisten, daß die *Sonata* ohne das Ritornell im Augenblick der höchsten Gefahr gespielt werden soll<sup>1)</sup>. Daß Zachow bei seinen Instrumentaleinleitungen klare Programmmzwecke verfolgt, ersieht man auch aus anderen Kantaten, vielleicht am schönsten aus der sechsten, der ein rauschender Konzertsatz vorausgeht, weil im Text die Liedworte vorkommen: »Psalter und Harfe wach auf! Lasset die *Musicam* hören«. In keiner Kantate wird aber die Instrumentalmusik innerhalb des Stückes selbst verwendet wie in unserer, die auch in dieser Beziehung wohl eine Sonderstellung in der Kantatenliteratur einnimmt. Hat aber Händel solche Kantaten Zachow's gekannt, so hat er schon in Halle das Prinzip der Programmsinfonien als etwas Selbstverständliches in sich aufnehmen können.

Nach der *Sonata*, die den geängsteten und angegriffenen David schilderte, erscheint nun plötzlich ein Engel und schmettert den Geistern sein: »Fleuch, betrübte Höllennacht« entgegen und zwar sehr energisch. Es handelt sich um ein begleitetes Rezitativ von malerischer Kraft und Anschaulichkeit; die Holzbläser werfen fortwährend zwischen den Gesang das »Fleuch«-Melisma der Singstimme — eine aufwärtsgehende kurze Sechszehntelfolge — hinein, das in diesem Zusammenhang ohne weiteres das Bild eines gezückten Flammenschwertes in uns erstehen läßt. Als sich der Engel an David wendet, schweigen die Instrumente, was ein freies Schalten mit den Mitteln offenbart. Davids Dankarie, ein sehr schönes *Edur*-Stück, hat ganz entschieden »Händel'sche« Züge. Der Anfang:



atmet etwas die Stimmung von: »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«; der Gegenstand des Textes ist ähnlich. Die Arie hat bedeutende Ausdehnung, hält die feierlich warme Stimmung aber sehr schön zusammen; in ihrem Ausdruck völlig überzeugend, nimmt sie ohne weiteres für sich ein. Für eine schöne Gesangslinie besaß Zachow ganz entschieden einen Sinn.

Und nun spricht der Engel nochmals, indem er David auch für die Zukunft beruhigt. Dieser redet nun nicht mehr, aber was erklingt da plötzlich wieder? Das Zufriedenheits-Ritornell, das während der Aufregungen des Stückes abhanden gekommen war. Jetzt, als David die Ruhe wieder erlangt hat, erscheint es wieder; besser als Worte es zu sagen vermöchten, verkündet es uns die zurückgekehrte Seelenruhe. Viermal im Verlauf der Kantate, immer genauestens an den dramatisch entsprechenden Stellen, trifft man es an, eine dramatische Verwendung eines Instrumentalstückes, wie sie sich besser gar nicht denken läßt. In Kirchenkantaten ist eine solche sicherlich etwas außergewöhnliches, da von Grund aus dramatisch aufgebaute Kantaten nicht das Übliche sind. Man darf aber ein solches Beispiel pro-

1) Die Vortragsbezeichnung Seiffert's für die Sonate »*Andante larghetto*« entspricht deshalb den Absichten des Komponisten wohl nicht. Das Vorspiel ist sehr wirkungsvoll auf die Gegensätze von Schnell und Gemächlich (für das Ritornell) komponiert.

grammatischer und »leitmotivischer« Instrumentalmusik immerhin hervorheben, da es Käuze gibt, die programmatische Tendenzen im 17. Jahrhundert selbst auf dem Gebiet der Oper glattweg ableugnen.

Eine Besprechung des großen und sehr wirkungsvoll aufgebauten Chores: »Lob und Preis« mit sehr hübschen Beiträgen zu dem Kapitel: Malerische Musik gehört nicht hierher. Zachow ist ganz entschieden ein Meister des Chorsatzes. Der Denkmälerband bietet Stücke, die den Respekt vor dem Meister ganz erheblich wachsen lassen.

Die besprochene Kantate ist die einzige durchaus dramatische. Ob es sich auch im Schaffen Zachow's um eine Ausnahme handelt, ist indessen schwerlich anzunehmen. Wie vieles mag verloren gegangen sein, denn zwölf Kantaten stellen für einen damaligen festangestellten Kirchenkomponisten wohl nichts als einen kleinen Bruchteil seiner Lebensarbeit vor. Dann aber zeigt die Kantate den Autor derart vertraut mit dramatischen Ausdrucksmitteln, daß man nur annehmen kann, Zachow habe sich auf dramatischem Gebiet tüchtig umgesehen. Aber auch andere, textlich nicht dramatisch angelegte Kantaten zeigen, daß Zachow das dramatische Element einigermaßen im Blute lag. Besonders die Chöre sind oft überaus dramatisch, wie in der 7. Kantate, wo der Chor: »Gott fährt auf« direkt an Händel erinnert. Vor allem hat Zachow eine sehr bewegliche Phantasie. Doch gehört eine Erörterung dieser Züge in eine künstlerische Würdigung dieses Komponisten. Denn vielleicht tragen diese Zeilen auch dazu bei, daß man sich mit diesem interessanten und bedeutenden Meister etwas mehr beschäftigt. Seine Werke sind ziemlich ungleich, das Beste gehört aber zum Hervorragenden dieser Zeit. Kantaten wie Nr. 8: »Lobe den Herrn« oder Nr. 12 »Nun aber gibst du Gott« zieren jedes Kirchenkonzert. Unsere Kantate schließt sich wegen ihrer allzu dramatischen Haltung von einer Verwendung im Gottesdienst aus; auch damals mögen die Leute aufgesehen haben, als der Höllenspektakel besonders beim dritten Geisterchor losging.

Für uns erscheint am wichtigsten, daß der junge Händel eine Schule genoß, die ihn von Kindesbeinen an mit dramatischen Prinzipien bekannt machte, und daß sein Lehrer ein Mann war, der, um seine Liebe zur Dramatik zu betätigen, gelegentlich selbst die Kirche zum Opernhaus machte. Denn darüber darf man sich klar sein, daß eine derartige Kantate nicht eigentlich in den Gottesdienst paßt. Sie will eine Pfingstkantate sein, doch hat sie mit Pfingsten so wenig zu tun wie mit einem andern Festtag des Kirchenjahres. Das zeigt aber wieder, wie unbefangen Zachow in seinen Anschauungen war und wie er in dieser frei-künstlerischen Art auch auf seine Schüler wirken mochte. Vor allem aber wird durch derartige Werke verständlich, warum Händel sofort nach der Opernstadt Hamburg zog. Sein dramatisches Talent war bereits geweckt worden und hatte sich wohl auch schon praktisch betätigt, nun galt es, ihm den geeigneten Nährboden zu verschaffen. So waltet in der Wahl Hamburgs — die bei der Annahme, daß Händel die Schule eines gewöhnlichen Kirchenkomponisten genossen hätte, eigentlich höchlichst überraschen müßte — als erste Studienstadt kein Zufall. Vielleicht war es Zachow selbst, der seinen Schüler dorthin wies, wohin es ihn selbst bei seiner dramatischen Begabung gezogen haben wird. So darf denn sicher gesagt werden, daß Händel's dramatische Laufbahn schon in seiner Vaterstadt Halle vorbereitet wurde.

Leipzig.

Alfred Heuß.

## St. Cecilia as Musical Saint.

The oldest known representation of St. Cecilia preserved to us is said to be in the Mosaic on the left upper wall in S. Apollinare Nuovo at Ravenna, dating about 570; in this the Saint appears in the choir of Virgins, while she stands between two trees and holds a wreath in her hands, the same as the other Virgins; the name is at the side.

An interesting statuette in the Mediæval Room at the British Museum, is labelled:—"St. Cecilia beneath a canopy. Gilt copper. Southern French, early 13th century". It was acquired by purchase in France in 1855. The total height is 2-ft. 6<sup>3</sup>/<sub>4</sub>-in. The figure alone is 19-in. high. The figure holds a musical instrument, which, though closely resembling a rebec, must be a kind of cithara, being plucked not bowed. It is not very unlike the three-stringed instrument held by the seated King David in the picture in the 9th century manuscript known as the "Psalter of St. Hubert", where the instrument is held in a somewhat similar manner, and is also evidently plucked. This statuette is noteworthy as it would seem to be the *earliest known* representation of St. Cecilia *with a musical instrument* as emblem. Husk in 1857 wrote: "It is remarkable that, although very ancient pictorial representations of St. Cecilia exist, she is seldom shown with musical instruments, or surrounded with musical attributes previous to the commencement of the 15th century"<sup>1</sup>). After referring to early representations of St. Cecilia, Detzel proceeds as follows: "In not one of the above-mentioned representations does this saint appear as Patroness of Music, and in none of them has she any emblem at all appertaining to music. Only in the 15th and especially in the 16th century were attributes of a musical character given to her by Christian art"<sup>2</sup>). To quote another modern work, Pfeiderer, in 1898, says: "Attributes of musical instruments were only given to her in the 15th and 16th centuries"<sup>3</sup>).

The celebrated picture of St. Cecilia holding a portatif organ in the Pinakothek at Munich (No. 48, 50<sup>1</sup>/<sub>2</sub>-in. by 62<sup>1</sup>/<sub>2</sub>-in.) was painted by the unidentified artist known as the "Master of the Boisserée St. Bartholomew", who worked between 1490 and 1500; he was also called "Master of the Altar of the Cross" and "Master of the Altar of St. Thomas" after two triptychs in the museum of Cologne. There is an example of this painter's work in the English National Gallery. It is the wing of an altarpiece, representing St. Peter and St. Dorothy. (Room XV., No. 707.)

London.

R. E. Brandt.

## Zur Cembalofrage.

In seinem Vortrag »Cembalo oder Pianoforte« (im kürzlich erschienenen Bach-Jahrbuch 1908) tut mir Herr R. Buchmayer die Ehre an, einige Abschnitte aus meinem Aufsatz »Cembalo und Clavichord« (Peters-Jahrbuch 1903) abzudrucken, mit der Absicht, sie zu widerlegen. Meine kleine Arbeit war ein erster Axthieb und diejenige Buchmayer's ist ein zweiter in etwas anderer Richtung, aber auch der letztere fällt den Baum noch nicht. Ich wollte hauptsächlich die Aufmerk-

1) Musical Celebration on St. Cecilia's Day, by Wm. Henry Husk, London, 1857.

2) Christliche Ikonographie, by Heinrich Detzel, Freiburg im Breisgau, 1896.

3) Die Attribute der Heiligen, by Dr. Rudolf Pfeiderer, Ulm, 1898.

samkeit auf die alten Klavierinstrumente hinlenken und es freut mich, daß dies durch die etwas scharfe Art, mit der ich vorging, gelang. Es ist durchaus nicht meine Absicht, auf die Angriffe des Herrn Buchmayer, die ich von dem feinen Pianisten etwas feiner erwartet hätte, hier zu antworten; ich bin der Meinung, es seien vorderhand der Worte genug gefallen und die Praxis müsse die praktische Seite der Frage entscheiden. Die Hauptsache ist zunächst, daß man allseitig die alten Instrumente gründlich kennen lernt und ihre Wirkung vollständig ausprobiert. Herr Buchmayer scheint selbst mit dem Klavichord nicht genauer vertraut zu sein, sonst würde er doch wohl aus eigener Erfahrung urteilen und brauchte sich nicht für die Charakterisierung auf ein Urteil von Fuller-Maitland zu beschränken. Er nimmt z. B. das Wohltemperierte Klavier durchaus für das Klavichord in Anspruch, während ich es auf das Cembalo verwiesen hatte. Ausschlaggebend war, und ist für mich auch jetzt noch, die auf Grund meiner bisherigen Kenntnis des Instruments gewonnene Überzeugung, die ich mit Spitta's Worten angedeutet hatte: »Zu wuchtig lasteten die aus der erhabenen Alpenwelt des Orgelreichs herabgebrachten Gedanken auf dem zarten Bau des Clavichords.« Ich kann mir einfach nicht vorstellen, daß die gewaltigen Fugen von dem ätherischen Pianissimo-Instrument angeregt worden seien. Dieser innere Grund war (trotzdem Herr Buchmayer mich für einen Querkopf hält, der auf innere Gründe nichts gibt) das Fundament für meine Beweisführung. Ich möchte dem Pianisten Buchmayer zurufen: Spielen Sie das Wohltemperierte Klavier auf einem Klavichord und auf einem Cembalo durch und dann urteilen sie ohne Voreingenommenheit, auf diese Weise werden Sie die praktische Seite der Frage am sichersten der Lösung näher bringen.

Die Frage hat aber auch noch eine theoretische, eine historische Seite und es sei mir gestattet, diese noch vor dem Wiener Kongreß, wo es wohl, hoffentlich sine ira et studio, zur Diskussion kommen wird, noch einmal zu betonen. Werke von der Bedeutung der Bach'schen, um bei diesem Beispiel zu bleiben, sind nicht nur künstlerische, sondern auch hervorragende geschichtliche Quellen. Wie alles Menschenwerk sind sie historisch bedingt und nur aus ihrer Zeit heraus ganz zu verstehen. Darum ist unser frisches Drauflosmodernisieren im Grunde genommen eine Barbarei. Daß es barbarisch ist, an antiken Statuen fehlende Stücke zu ergänzen oder alte Gemälde frisch zu übermalen, davon ist heutzutage jedermann durchdrungen, sogar das Freilegen alter Kirchen und Ausbauen der Türme wurde als ein Irrtum erkannt. Wir werden in der Musik noch viele Irrtümer einzusehen haben. Der historische Sinn unserer Zeit ist eine ihrer größten Errungenschaften, er muß und wird auch in der Musik noch erwachen. Oder vielmehr, er ist schon erwacht und einmal lebendig geworden, wird er nicht ruhen und rasten, bis er ans Ziel gelangt, bis wir Aufführungen haben, die den Originalen so viel als nur immer möglich entsprechen. Wie viele Gelehrte sind tätig, wie viele Opfer werden gebracht, um historische Zeugnisse aller Art und oft nur kleinen Wertes herbeizuschaffen und welch gewaltige Zeugnisse ihrer Zeit sind nicht die Bach'schen Werke! Sie sind es aber erst ganz dann, wenn wir sie so hören, wie sie zu ihrer Zeit geklungen haben. Ich halte es für die hohe und heilige Pflicht der Musikwissenschaft, rigoros nach historisch richtigen Aufführungen der Meisterwerke zu streben, sie als unabweisliche Forderung in ihr Programm aufzunehmen. In 999 von 1000 Fällen wird es sich dann übrigens ergeben, daß die wirklich originalgetreue Form auch die schönste ist, denn das Wesen der klassischen Kunst ist es ja, daß Form und Inhalt sich decken und die kleinste Änderung das Bild verschiebt und den Gesamteindruck trübt. Die bisherige Halbheit, das Schwanken zwischen den sogenannten modernen künstlerischen und den historischen Forderungen führt zu nichts, höchstens zu unfruchtbaren Streitereien, wer wissenschaftlichen Sinn hat, muß es einsehen, daß nur die unbedingte historische Treue zum Ziele führen kann. Bei Bach wird es also nicht mehr heißen »Cembalo oder Pianoforte?«, sondern die einzige Frage kann in jedem Falle nur die sein: »Welches Instrument hat Bach vorgesehen?«

## Extraits du Bulletin français de la SIM.

No. 3.

Sur l'Orchestration, par R. Strauss.

Commentaires et adjonctions de R. Strauss au *Traité d'Orchestration* de Berlioz: Valeur esthétique et durable du *Traité* de Berlioz. Développement de l'orchestre: voie symphonique et voie homophone; synthèse de ces deux tendances par Wagner. Etude des partitions wagnériennes au point de vue orchestral.

Le Quatuor à cordes, par V. d'Indy.

(Causerie faite à l'occasion de la première séance historique du quatuor Lejeune.) Origine du Quatuor, son écriture, sa forme.

La jeunesse de Lully, par H. Brunières et L. de la Laurencie.

J. B. Lully naquit à Florence le 29 novembre 1632. Il vint en France avec le chevalier de Guise, vers 1645 et devint garçon de la Chambre chez Mademoiselle; il y connut Michel Lambert, dont il devait plus tard épouser la fille. En 1653, il était au service du Roi: il allait bientôt devenir son compositeur attitré, par suite du décès de Lazzarin.

Le Rythme, par E. Stiévenard.

Pour avoir l'intelligence d'une pièce musicale, il faut découvrir les dessins qui la composent, observer si le rythme est esthétique ou anacroustique, si les terminaisons de phrases sont masculines ou féminines. L'exécutant doit savoir ponctuer une phrase musicale, tout comme l'orateur sait ponctuer le discours qu'il va prononcer.

## Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1909.

Basel. Dr. K. Nef für das Sommersemester beurlaubt.

Berlin. O. Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Hauptwerke der Kirchenmusik, 3 Std.; Sebastian Bach, 1 Std.; musikgeschichtliche Übungen, 2 Std., Seminar. — Prof. Dr. Max Friedländer: Geschichte des neueren Liedes, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikinstrumentenkunde, 2 Std.; Geschichte der Klavier- und Gesellschaftsmusik, 1 Std.; Übungen in der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente, 1 Std. — Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte Italiens im 16. Jahrhundert, 2 Std.; Grundzüge der evangelischen Kirchenmusik, 1 Std.; musikhistorisches Seminar 1½ Std.

Bern. Heß-Ruetschi: Evangelische Kirchenmusik.

Bonn. Prof. L. Wolff: Geschichte der Oper, III. Teil, 2 Std.

Breslau. Prof. Dr. Gennrich: Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges, 1 Std. — Prof. Dr. E. Bohn: Über Friedrich Chopin's Leben und Werke, 1 Std.

Cöln. (Handelshochschule) Dr. Gerh. Tischer: Beethoven's Klaviersonaten, 1 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Geschichte der Klaviermusik von Joh. Seb. Bach bis zur Zeit der Romantiker; Hauptvertreter der Programmmusik.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Liturgischer Gesang mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, 1 Std.; die Musik der alten Kirche; das evangelische Kirchenlied, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). Ord. Prof. Dr. P. Wagner: Die Mensuralnotenschrift, 2 Std.; Geschichte der Kirchenmusik seit 1600, 2 Std.; *Cantus missae et officii: exercitia practica*, 1 Std.; Musikwissenschaftliches Seminar, 1 Std.

Freiburg i. Brsg. Universitätsmusikdirektor Hoppe: Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Nordische und slawische Musik mit Erläuterungen am Klavier, 1 Std.



**Greifswald.** Universitätsmusikdirektor Zingel: Musikgeschichte: die Meister des Klavierspiels, 1 Std.

**Halle a. S.** Dr. Hermann Abert: Geschichte der Orchestermusik, II. Teil (neuere Zeit), 2 Std.; Collegium musicum, alle 14 Tage 1½ Std.

**Heidelberg.** Prof. Dr. Philipp Wolfrum: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung, 1 Std.

**Kiel.** Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte des Orchesters und der Orchestermusik, II. Teil, 2 Std.; Von Beethoven bis Wagner, 1 Std.

**Königsberg.** Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte.

**Kopenhagen.** Prof. Dr. Aug. Hammerich: Geschichte der Musikinstrumente (mit musikal. Demonstrationen); Musikwissenschaftl. Übungen.

**Leipzig.** Prof. Dr. Hugo Riemann: Die Musik des 18. Jahrhunderts, 2 Std.; formale Analysen Beethoven'scher Streichquartette, 2 Std.; historische Kammermusikübungen, 2 Std.; musikwissenschaftliches Seminar (paläographische Übungen und Anleitung zu selbständ. Arbeiten. — Prof. Dr. Arthur Prüfer: Das Leben Richard Wagner's und die Bayreuther Bühnenfestspiele 1909: Lohengrin und Parsifal, 2 Std.; Der Ring des Nibelungen von R. Wagner, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 1½ Std. — Dr. Arnold Schering: Geschichte der Instrumentalmusik, II. Teil (Grundriß der Geschichte der Klavier- und Violinmusik), 2 Std.; Repetitorium der Musikgeschichte 1½ Std.

**Marburg.** Dr. L. Schiedermaier: Mozart (Leben, Werke, Zeit) mit Beispielen am Klavier, 2 Std.; musikhistorische Übungen, 1 Std.; Collegium musicum, alle 14 Tage 2 Std.

**München.** Prof. Dr. Adolf Sandberger: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas, Neue Folge 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Theodor Kroyer: Geschichte des musikalischen Kunstlieds im 19. Jahrhundert, 4 Std.; Lektüre ausgewählter Literatur, 2 Std.; Stilkritik (Instrumentalmusik und moderne Chorlyrik, 2 Std. — Prof. Dr. Freiherr v. d. Pfordten: Epoche Mendelssohn-Schumann, 2 Std.

**Münster (i. W.).** Domchordirektor Lektor Cortner: Der gregorianische Choral — Stimmbildungslehre, 1 Std.; Charakteristik der Choraltonarten — praktische Übungen, 1 Std.; Elemente der Kirchenmusik — praktische Übungen, 1 Std.

**Prag.** Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Allgemeine Geschichte der Musik II; Mittelalter, 2 Std.; Schubert als Vokalkomponist, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 1½ Std.

**Rostock.** Prof. Dr. Albert Thierfelder: Geschichte der Liturgie in musikalischer Beziehung, 1 Std.

**Straßburg.** O. Prof. Dr. Friedrich Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Dr. Friedrich Ludwig: Geschichte der mehrstimmigen Musik bis 1600, 2 Std.; Musikgeschichtliche Übungen (Notationsübertragungen), 1 Std.

**Tübingen.** Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Volbach: Die Musik der Gegenwart (R. Wagner, Rich. Strauß, M. Reger usw.) mit Erläuterungen am Klavier, 1 Std.

**Wien.** O. Prof. Dr. Guido Adler: Übungen im musikhistorischen Institut, 5 Std. — Prof. Dr. Dietz: Nach-Beethoven'sche Orchestermusik bis zur Gegenwart (mit vielen Musikbeispielen und Formanalysen), 2 Std.; Heinrich Schütz und die deutsche geistliche Musik im XVII. Jahrh. (mit Musikbeispielen), 1 Std. — Dr. R. Wallaschek: Die Oper in den Wiener Theatern, 3 Std.

**Zürich.** Dr. Eduard Bernoulli: Die Musik im gesellschaftlichen Leben, 16. bis 18. Jahrhundert, 1—2 Std. — Prof. Dr. R. Radecke: Von Schubert bis Brahms, 2 Std.; Harmonielehre mit geschichtl. Exkurs u. prakt. Übungen.

## Vorlesungen über Musik.

**Berlin.** Im Berliner Tonkünstlerverein wurden, dem Bericht über das 64. Vereinsjahr zufolge, folgende Vorträge gehalten. Direktor Max Heller über: »Schwin-

gende Saiten und andere töngebende feste Körper.« Georg R. Kruse: »Otto Nicolai's Leben und Schaffen«. Frä. Dorothea Schwabach-Kaufmann über: »Parsifal«. Rich. J. Eichberg über: »Goethe's Erlkönig in der Vertonung«.

Halle a. S. Privatdozent Dr. H. Abert zum Besten des ev. Vereinshauses über »Beethoven's Persönlichkeit«; derselbe an der Robert-Franz-Singakademie über »Bach's Johannespassion« (2 Vorträge).

Leipzig. Oberlehrer G. Borchers in der Vereinigung zur Hebung des Schulgesanges: »Das Tonwort und seine Verwendung im Schulgesangunterricht.«

Wien. Dr. Th. v. Frimmel drei Vorträge: »Zur Charakteristik Beethoven's.« Dr. A. Schnnerich über Josef Haydn.

## Notizen.

Berlin. Die Bibliothek des Berliner Tonkünstlervereins, die seit 1. November 1908 in eine öffentliche »Musikalische Volksbibliothek« umgewandelt ist, erfreut sich laut Bericht über das 64. Vereinsjahr des Tonkünstlervereins eines lebhaften Zuspruchs, während sie früher »wie ein totes Kapital brach« lag.

Cassel. Das in Cassel seit einer Reihe von Jahren bestehende Stein'sche Konservatorium der Musik hat am 5. April, anlässlich der 125. Wiederkehr des Geburtstages des Casseler Altmeisters Louis Spohr, den Namen »Spohr-Konservatorium« erhalten. Die Leitung des Institutes liegt, wie bisher, in den Händen des Violinvirtuosen und Pädagogen Heinrich Stein.

Essen. Hier soll nächsten Winter Löwe's Singspiel »Die drei Wünsche«, das 1833 am Berliner Opernhaus aufgeführt wurde und seither als verschollen galt, aufgeführt werden.

Florenz. In der Kgl. Musikschule »Luigi Cherubini« wurden unter der Leitung von Prof. E. del Valle unter dem Titel »*Lo stilo polifonico* (v. 1500—1700) drei Vortragsabende veranstaltet, in denen Werke von Meistern der englischen, italienischen (1. Abend), der französischen (2. Abend) und der deutschen Schule (3. Abend) in chronologischer Folge vorgetragen wurden. Etwas verwundert ist man, das Konzert für vier Klaviere ohne weiteren Zusatz als Werk Bach's angeführt zu finden; ferner läuft ein Händel'sches Orgelkonzert ohne weiteres unter der Bezeichnung »4. Konzert für Clavicembalo«.

Halle a. S. Am hiesigen Stadtgymnasium ist ein Schülerchor ins Leben gerufen worden, in dem musikbegabte Söhne unbemittelter Eltern aus der Provinz Sachsen Aufnahme finden sollen. Die finanziellen Mittel dazu sind teils von den kirchlichen Behörden, teils aus Privatkreisen zur Verfügung gestellt worden. Der neue Chor soll in erster Linie praktischen Übungszwecken (für Studierende der Theologie und künftige wissenschaftliche Gesanglehrer an den Gymnasien, sowie zur Unterstützung des Collegium musicum an der Universität) dienen. Ein großes Verdienst um die Gründung des neuen Instituts hat sich Herr Pastor Dr. Sanne-mann-Hettstedt erworben. Die Übungen des Chores haben bereits nach den Osterferien begonnen.

London. — John Blow, organist of Westminster Abbey. All that is known will be found summed up in Article s.v. Dict. English National Biography (W. Barclay Squire, 1887), Introduction to "Six songs by Dr. John Blow" (G. E. P. Arkwright 1900), Article s. v. Musical Times of Feb. 1902 (F. G. Edwards), Article s. v. Grove's Dictionary (W. Barclay Squire, 1904), and Article s. v. in last Sammelbände (W. H. Cummings, 1909). The last-named quotes for first time actual doctor's-degree-entry in Lambeth Palace Faculty Book, showing beyond argument that Blow came from Newark, and by implication that he was in the Newark Song-School attached to the Parish Church. Newark in Nottinghamshire, on a branch of the Trent which though far inland is navigable, has been a great centre for the corn and malt trade, and for brewing; its castle is of late XI century; its fine church was originally Norman; the song-school, as stated in article, has lasted from 1531 to date:

to this day the English east-midlands furnish the best singing-voices. The "Lambeth" degrees in different faculties have been given by Archbishop of Canterbury, on recommendation but without examination, from time immemorial as once-delegate of the Pope and independently of the Universities. This musical degree to Blow (1648—1708), was given 10 Dec. 1677, when he was only 29, but then he was organist of Westminster Abbey at 21. It is the first known Lambeth musical degree. As a matter of fact it was given by the Dean of Canterbury (John Tillotson), *sede vacante* in the archbishopric; for William Sancroft (that rather changeable "non-juror") had not yet taken charge. Whether this shows any want of control cannot be said. Another such musical degree was not given till 165 years later in 1842, when Archbishop Howley gave it to the solicitor-organist Henry John Gauntlett (1805—1876), the advocate of short-manual-compass "C" organs. — Blow's reputation as composer is rapidly on the increase. F. A. Gore Ouseley (1825—1889), though not insensible to modernity when brought home to him, lived in a pedantic atmosphere, and, while granting to Blow some "masterly movements", said (English section of Naumann-Praeger Hist. of Music, Cassel, 1886; p. 753): — "he always appears to have been trying experiments in harmony, and contriving new combinations and discords, and in the majority of cases his attempts were not successful; in his case, as in many subsequent ones, the pursuit of originality at any price has interfered sadly with what otherwise might have proved a very brilliant career". An absurd judgment. For much truer estimate see p. 276 of Oxford Hist. of Music, vol. III, 1902, by Hubert Parry, than whom no one has more profoundly analysed English classics. — The extant pictures of Blow are mentioned in the "Grove" article. The *Amphion Anglicus* print is drawn and engraved "ad vivum" by R. White, and shows a strong face not unlike Handel's (who a generation younger).

*Saint Cecilia.* With reference to R. E. Brandt's article, the connection of the Roman St. Cecily with sacred music can be thus traced. Attic *μάρτυς* was merely a witness, but Christian Greek *μάρτυρ* was one who witnessed to faith by preferring death to abjuration. In spite of Gibbon, the number of these in the early wave of Christian zeal was enormous. Later on, both Western and Eastern Churches collected evidence, and published Martyriologies or Menologies with calendar-dates assigned for commemoration, (standard modern Roman Catholic martyrology dates from 1586); a few personages being only beatified, but the vast majority being made saints. Of "virgin martyrs" there were in first 7 centuries: — Thecla, Iconium in Asia Minor, 23 Sept. A.D. 100; + Cecily, Rome, 22 Nov. 230; + Agatha, Sicily, 5 Feb. 251; Eugenia, Rome, 18 Jan. 275; + Priscilla, Rome, 18 Jan. 275; + Margaret, Antioch, Pisidia, 20 July 278; Victoria, Carthage, 11 Feb. c. 303; Philomena, Rome, 11 Aug. 303; + Agnes, Rome, 21 Jan. 304; Eugenia, Egypt. 22 Sept. 304; Barbara, Nicomedia, 4 Dec. 306; + Lucy, Syracuse, 13 Dec. 304; + Catherine, Alexandria, 25 Nov. 307; Theodosia, Tyre, 2 April 308; Ursula, Britain, 21 Oct. 453; Winifred, Wales, 3 Nov. 630. Those marked + retain their places in the Calendar attached to Protestant Book of Common Prayer. St. Cecily's case being notable, a church (still remaining) was erected on site of her house already in V century. In 821 Pope Paschal I (succeeded 817) had her remains transferred there from catacombs, and gave monastic foundation to the church, with a duty of chanting liturgy round the tomb day and night. Then gradually, fame of this music was attached as a tradition to the saint herself. — Earliest known music-festival celebration of St. Cecily was 1671 at Evreux, Normandy, at a "Puy de Musique" (Gr. *πρόβιον*, means "mountain-side performance", as in a Greek play). For English celebrations, see Grove. At 1907 celebration in Stationer's Hall, London, Mr. Alfred H. Littleton presiding said that it had been done in that Hall each year 1683—1703. Now being revived as regular yearly feature, at St. Paul's Cathedral and Stationers' Hall, by Worshipful Company of Musicians, among many other useful public functions of that body. — On 22 Nov. 1908, Mr. C. T. D. Crews (twice Master of above-named Company and active patron of music) contributed

fine "Cecilia" stained-glass window (Clayton and Bell) to St. Paul's Cathedral there she plays on a positif organ.

**München.** Am 22. April ist in München, eine Woche vor Vollendung seines 77. Lebensjahres der bekannte Gesangsmeister Professor Julius Hey, ein Mitglied unserer Gesellschaft, gestorben. Er war ein in seinem künstlerischen Empfinden ebenso wie in seiner intellektuellen Durchbildung außerordentlich vielseitiger und feinsinniger Musiker; ein außergewöhnlich zäher und ausdauernder Arbeiter. Seinen öffentlichen Ruf erhielt er wesentlich durch die freundschaftliche Verknüpfung seines Namens mit demjenigen Richard Wagner's. Schon an der Einstudierung des gesanglichen Teils der ersten Tristanaufführung beteiligte sich Hey als Helfer seines Lehrers Friedrich Schmitt. In den ersten Bayreuther Festspieljahren war er Wagner's stimmtechnischer Berater. Neben seiner ausgebreiteten praktisch-pädagogischen Wirksamkeit, erst in München an der Musikschule, dann in Berlin, zuletzt wiederum in München, betätigte er sich schriftstellerisch. Sein Hauptwerk ist der dreibändige »deutsche Gesangsunterricht«, der — Anregungen Wagner's und Friedrich Schmitt's verarbeitend — die »Gewinnung eines vaterländischen Gesangsstils« anzubahnen versucht. Der Schwerpunkt dieses Werks liegt in seinem ersten Teil, der mit geradezu philologischer Gewissenhaftigkeit die Eigenheiten deutscher Artikulation bis in ihre letzten und feinsten Verästelungen verfolgt. Nach dieser Richtung hin wird Hey sobald nicht überholt werden können. Dagegen hat sich seine — von vornherein das Interesse an der sprachlichen Präzision einseitig verdrängende — Behandlung des tonbildnerischen Moments manchen Widerspruch gefallen lassen müssen, namentlich seit der gleichfalls von Friedrich Schmitt ausgehende Müller-Brunow an Einfluß gewann. — Hey hat bis wenige Monate vor seinem Tode an einem Memoirenwerk gearbeitet, dessen erster Band im Manuskript bereits fertiggestellt war. Hoffentlich bleibt uns der Torso, der vor allem über Wagner's Anschauungen vom Kunstgesang Wichtiges berichten dürfte, nicht vorenthalten.

H. Roth.

**Paris.** L'Opéra a donné, le 6 février, la première représentation de *Javotte*, ballet en trois tableaux de M. J.-L. Croze, musique de M. Saint-Saëns. Ce ballet avait déjà été représenté à Lyon (en 1896), et à l'Opéra-Comique (en 1899).

A l'Opéra-Comique, le 10 mars, a eu lieu la première représentation de *Solange*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. A. Aderer, musique de M. Gaston Salvayre.

M. Julien Tiersot a été nommé bibliothécaire du Conservatoire de Paris, en remplacement de M. J. B. Weckerlin, admis à faire valoir ses droits à la retraite. M. Henri Expert lui a succédé comme sous-bibliothécaire.

## Kritische Bücherschau


und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

**Aubry, Pierre.** Cents Motets du XIII<sup>e</sup> siècle publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg. 3 vol. in 40. Paris, Rouart, Lerolle & Co. — Paul Geuthner, 1908. Frs. 150 — (Publications de la Société Intern. de Musique, Section de Paris).

- I. Reproduction phototypique du Manuscrit original. 130 Seiten Faksimilien.
- II. Transcription en Notation Moderne et mise en partition. 233 Seiten.
- III. Etudes et Commentaires. 160 Seiten und XIII Tafeln Faksimilien.

Aubry's Bemühen, für die mittelalterliche Musikforschung einen Schatz wertvoller Dokumente herauszubringen, welche die Hauptphasen der Entwicklung von Notation und Form veranschaulichen, verdient uneingeschränktes Lob. Die Reihe eröffnete der *Roman de Fauvel*, und nun folgt in drei stattlichen Quartbänden der Bamberger Kodex, welcher wie das *Antiphonarium Medicaeum* und der Kodex von Montpellier ein hervorragend wichtiges Denkmal der Motettenkunst darstellt. Die Reproduktion des 64 Blätter umfassenden praktisch-musikalischen Teiles der Handschrift, sowie des Einbandes ist ausge-



zeichnet gelungen. Die kleine Unordnung, welche in die Tafeln 53<sup>v</sup>—56<sup>r</sup> geraten ist, wird jeder aufmerksame Benutzer an Hand der Foliozahlen leicht eruieren können. Die Übertragung ist aufs sorgfältigste hergestellt. Daß trotzdem angesichts der Originalnotation einige Unstimmigkeiten untergelaufen sind, nimmt bei der Sprödigkeit des Stoffes nicht wunder. So würde ich in enger Anlehnung an die Vorlage bei fol. 7<sup>r</sup> Zeile 3 der Übertragung  den Vorzug geben, da in erster Linie die einer brevis vorangehende longa zweizeitig wird, eine Regel, die später in dem Satze Ausdruck findet, daß die *imperfectio a parte post* vor der *imperfectio a parte ante* den Vorzug hat, es sei denn, daß durch den Punkt eine andere Lesung vorgeschrieben werde. Alle Werte sind bei Aubry reduziert, so daß einer dreizeitigen longa eine punktierte Halbenote entspricht. Die Verzierung der *plica* ist ausgeschrieben.

Der dritte Teil bietet die musikgeschichtliche Würdigung dar. Die Geschichte der Motette wird in kurzen aber anschaulichen Zügen erläutert, ihre Bedeutung für Kirche und Gesellschaft charakterisiert. Die Fahrenden warten mit ihnen den Gebildeten in Klöstern und auf Schlössern auf. Für ihre Rolle in der bürgerlichen Musik sprechen nicht nur die *„Theoria“* des Jo. de Grocheo und die Handschriften der Jongleure, auch das *„Speculum musicae“* des Jo. de Muris kann als Beleg herangezogen werden.

Bei voller Anerkennung der Bedeutung Coussemaker's für die mittelalterliche Musikforschung weist Aubry es als falsch zurück, wollte man mit jenem dem Codex Montpellier noch eine überragende Bedeutung zuerkennen, da ältere Dokumente der Motettenkunst wie z. B. das *Antiphonarium Medicaeum* aufgedeckt sind und sich ein großer Teil des Inhalts in anderen Handschriften von Wolfenbüttel, London, Paris, Mailand, Turin usw. nachweisen läßt. Während Montpellier verschiedene Phasen der Entwicklung der Notation widerspiegelt, ist Bamberg der Tonschrift nach gleichsam aus einem Guß geschaffen, wenn auch der Form nach ein älterer Fundus und ein jüngerer Zuwachs zu unterscheiden sind, die, in der Zeit des älteren Jo. de Garlandia einheitlich aufgezeichnet, die Vorlage für die Niederschrift des Bamberger Kodex um die Wende des 13. Jahrhunderts abgegeben haben. Von dieser der Auflösung keine besonderen

Schwierigkeiten darbietenden Etappe der Entwicklung aus leuchtet Aubry mit Glück hinein in die vorangehenden dunkleren Perioden der *discantum volumina*, in denen das Schriftbild als solches keinen Aufschluß über die Notenwerte erteilt, sondern das Metrum des Textes maßgebend wird für die Mensur der Melodie. Mit vollem Recht erkennt Aubry in der Sequenzenkomposition besonders eines Adam von St. Victor ein bedeutungsvolles Moment für die Förderung der Mensuraltheorie. Die metrischen Füße der Alten wirken in der wichtigen Lehre von den musikalischen *modi*. Die Erkenntnis der Möglichkeit, einen einfachen Wert durch eine ganze Gruppe kleinerer Noten zu ersetzen, fördert uns wesentlich in der richtigen Lesung der Tonreihen. Die Lehre von der Ausprägung der *modi* in den Ligaturen sehen wir sich allmählich absetzen. Aubry und Beck haben uns an den Melodien der Troubadours und Trouvères gezeigt, welche Bedeutung für diese die *modi* gewinnen. In gleicher Weise wirken sie in den Motetten, nur daß hier die Verhältnisse wesentlich günstiger liegen, indem die Polyphonie ein nicht zu unterschätzendes Kontrollmittel darbietet. Die Untersuchung der Verszeilen in ihrer Beziehung zu den *modi* zeitigt ersprießliche Ergebnisse und bietet uns in der Tat in den meisten Fällen sichere Handhaben zur Lösung rhythmisch unvollkommen fixierter Tonreihen dar. Bemerkenswert sind besonders die Sätze, daß die letzte betonte Reimsilbe einer Verszeile auf guter Taktzeit stehen muß, daß die Verse mit ungerader Silbenzahl in den 1. oder 2. *modus* fallen, daß Zehnsilber vornehmlich dem 3. *modus* angehören usw. Die Anschauung des zweiten *modus* als auftaktigen ersten bekämpft Aubry mit Recht, während ich die Unterscheidung des 5. *modus* als perfekt und imperfekt doch nicht so strikt ablehnen möchte. Wertvoll ist Aubry's Nachweis des zweizeitigen longa-Taktes (*modus imperfectus*) in der Praxis des 13. Jahrhunderts. Die angeführten Beispiele aus Montpellier und Bamberg sind über allen Zweifel erhaben. Irreführend und ungenau ist aber seine Ausdrucksweise *que la longa perfecta vaut seulement deux brèves*. Nicht jeder Unbefangene weiß gleich, daß mit *longa perfecta* hier nur die den Takt füllende longa gemeint sein soll, die keinerlei Abzug durch eine folgende oder vorangehende Note erfahren hat. Der zweizeitige Rhythmus bedingt eine Umwandlung des Formenmaterials der Ligaturen, welche Aubry darlegt. So springt



manches Neue für die musikalische Paläographie aus seinen Darlegungen heraus. Einen trefflichen Überblick über den Werdegang der Notation in der Zeit der Motette gewährt der vorletzte Abschnitt: 13 Faksimilien aus Manuskripten von Wolfenbüttel, Worcester, Madrid, Paris, Montpellier, Turin veranschaulichen die verschiedenen Phasen der schriftlichen Fixierung der Motettenpraxis bis hin zum *Roman de Fauvel*.

In einem Schlußkapitel geht Aubry auf die Instrumentalmusik des Mittelalters ein. Seine Behauptung der instrumentalen Ausführung des textlosen und meist ligiert geschriebenen Tenor dürfte der Wahrheit entsprechen. Mit ihm verbanden sich 1, 2 oder 3 vokale Stimmen. Auch eine zweite oder dritte instrumentale Stimme konnte hinzutreten. So sind 2 dreistimmige instrumentale *In seculum* in Montpellier mit einem vokalen quadruplum ausgestattet. Rein instrumentale Partien als Vor-, Zwischen- und Nachspiel vokaler Sätze sind in Montpellier anzutreffen. Gern mischt sich die Vortragsart des Hoquetus ein. Kurz, eine reich differenzierte instrumentale Kunst sehen wir hier erblühen, von der in breiteren musikwissenschaftlichen Kreisen bisher kaum etwas bekannt war. Ohne Frage bedeutet Aubry's Ausgabe einen tüchtigen Schritt vorwärts in der Erkenntnis des Mittelalters. Seine Arbeit verdient herzlichen Dank. Möchte es ihm auch gelingen, uns die Motettensammlungen von Florenz und Montpellier vollständig zu erschließen. Johannes Wolf.

**Bach-Jahrbuch.** 5. Jahrgang 1908. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. 80, 156 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. M 3.—

**Beethovenjahrbuch.** Hrsg. von Th. v. Frimmel. Zweiter Band. 80, 422 S. München, G. Müller, 1909.

**Beutter, Alex.** Volkstümliche Gestaltung der Notenschrift. (Die Kirchenmusik u. ihre Pflege.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. M —.50.

**Blass, Arth.,** Wegweiser zu Joh. Seb. Bach. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. M 3.—.

**Blüthner und Gretscher,** »Der Piano-fortebau«. gr. 80, 159 S. Leipzig, B. F. Voigt, 1909. M 10.—.

Im Klavierbau geht es wie mit der ärztlichen Praxis: es wird probiert! Die meisten Klavierpraktiker halten jede theoretische Erörterung auf dem Gebiete

des Klavierbaues für eine unnütze Zeitverschwendung. Darum wäre es hier auch unnütz, den Leuten die herrschenden Werte der akustischen Grundgesetze und ihre Anwendung auf die Praxis klar zu machen. Vorderhand haben wir das obige Werk als einzigen Vertreter der Klavierbauliteratur zu begrüßen. Rob. Hannemann, Instrumentenmacher, hat das in dritter Auflage erschienene Werk einer gründlichen Neubearbeitung unterzogen, aber in der Grundanlage leider belassen. Statt ein fachmännisches, ausführliches Lehrbuch für lernende Klavierbauer zu schaffen, dient das Buch nur Orientierungszwecken für Laien. Warum denn nicht eine gründliche Ausschürfung der Erfahrungen in der Klavierbaupraxis aller größeren Firmen? Wie gerne hätte man einmal die praktischen Ursachen erfahren, die unseren Klavieren z. B. den Namen Bechstein, Steinway-, Blüthner eintragen. Ferner empfinde ich die Trennung einzelner Abschnitte, z. B. über die Saiten, oder das Egalisieren von den zum Verständnis notwendigen akustischen Unterlagen als eine Schwäche des Werkes. Jede auf eine Sache gerichtete Arbeit sollte ein geschlossenes Ganze bilden. Das hätte sich Dr. W. Niemann, der Bearbeiter des akustischen Teiles, auch sagen müssen. Niemann trifft die Schuld der nach meiner Ansicht dilettantischen Anlage des ganzen Werkes. Er mußte die Materie erst beherrschen lernen und die ganzen Theorien des Klavierbaues gleichsam von einer höheren wissenschaftlichen Warte aus beleuchten, dabei dem praktischen Mitarbeiter nur die Beschreibung der rein technischen Teile, z. B. Holz, Leim, Leder und Filz überlassen. Jeder Laie wird an der Zumutung erlahmen, für jede praktische Wahl die theoretischen Gründe sich selbst aus verschiedenen Abschnitten zurechtzulegen. Im übrigen macht das Buch in seiner schmuckhaften Ausstattung einen vorteilhaften Eindruck.

Ludwig Riemann.

**Busse, Herm.,** Über kirchlichen Chorgesang und Kirchenchöre (Die Kirchenmusik u. ihre Pflege). Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. ca M —.50.

**Chop, Max. J. S. Bach.** Matthäus-Passion. Oratorium. 15 Bd. von: Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 120, 88 S. Leipzig, Ph. Reclam jun. M —,20.

Das Büchlein gehört zu den gewissenlosen Fabrikarbeiten, wie sie auf dem Gebiet der musikalischen Interpretation heute im Schwunge sind und diesen ganzen wichtigen Zweig der Musikbe-

trachtung mißkreditieren. Der Verfasser hat aus den einschlägigen Arbeiten Spitta's, Kretzschmar's, Jadassohn's und besonders Schweitzer's, dem er völlig kritiklos gegenübersteht, eine weitere »Erläuterung« gezimmert, ohne auch nur die geringsten Beziehungen zu Bach zu haben. Nicht einmal die Partitur des Werkes hat Ch. zu Rate gezogen, sondern lediglich mit dem Klavierauszug, und zwar dem Peters'schen »gearbeitet«. So bringt er es z. B. fertig (S. 60), die ausgesetzten Continuostimmen des Bearbeiters für »markante« Orchester-Oberstimmen Bach's zu halten. Ch. hat eine nur mit dem Baß notierte Arie weder einmal gesehen noch jemals von dieser Stilpraxis nur gehört. Das nennt sich dann »geschichtlich und musikalisch analysiert.«

A. H.

**Chybiński, Adolf.** Das Verhältnis der polnischen Musik zur abendländischen im XV. u. XVI. Jahrh. 48 S. Krakau, 1903, Selbstverlag.

Nach dem Erscheinen des reichen, aber sehr fehlerhaften, mehr Quellenwerk als eine Geschichte der polnischen Musik darstellenden Werkes Alexander Polinski's (*Dzieje muzyki polskiej*, 1907) ist es den jüngeren polnischen Musikforschern leichter geworden, verschiedene Partien aus der älteren polnischen Musik wissenschaftlich zu bearbeiten. Chybiński's Schrift basiert völlig auf der Arbeit Polinski's; nur zwei wenig bedeutende neue Namen (Kaspar Gessner und Gallinus) sind ihm gelungen vorzustellen; alle anderen kennen wir schon durch Polinski. Es hat sich leider aus dem XV. Jahrh. so wenig an Denkmälern erhalten, daß es schier unmöglich ist, ein getreues Bild der Entwicklung der Musik in diesen Zeiten in Polen darzustellen. Es sind dies nur einige Kompositionen von Nicolaus aus Radom. Ein unbekanntes Messenfragment, über dessen geheimnisvolle Aufdeckung Ch. nicht näher unterrichtet, kann ohne ein positives Zeugnis, daß es polnischer Herkunft ist, nicht gerechnet werden. Ch. verdankt alles in diesem Teile seiner Arbeit der »Geschichte der Mensuralnotation« J. Wolf's, welche er nach vielen Richtungen hin ausnützt, ohne sie aber auch nur einmal zu zitieren. In der Beurteilung der Komponisten des XVI. Jahrh. geht Ch. in der Anführung der Einflüsse auf W. Szamotulski's, Martin Leopolita's und Schadek's Schaffen so weit, daß er, statt die Größe des ersten zu beweisen, dessen völlig nicht-originelles Talent, folglich dessen geringe Bedeutung aufweist, die zwei anderen

aber unter Einflüsse stellt, unter denen sie überhaupt niemals standen. Man braucht nur die Behauptungen Woolbridge's (*Oxford history*, vol. II, 301), die an der Hand derselben Denkmäler entstanden, zu lesen, um den obwohl atomistisch, dennoch unlogisch durchgeführten Anschauungen Ch.'s nicht beistimmen zu können. Meine von Ch. arg bekämpften Meinungen von den Psalmen Gomółka's beginnt der Verfasser langsam zu teilen, ohne aber den Grund dieser Umwandlung anzugeben und die früheren Vorwürfe aufzuheben. Das Schriftchen hat bibliographische Vorzüge.

Zdislaw Jachimecki.

**Diehl, Alice Mangold.** "The life of Beethoven". London, Hodder and Stoughton, 1909. pp. 376, large demy 8vo.

Unfortunately the longest, because least satisfactory, Beethoven-life in English. Authoress is daughter of Karl Georg Mangold of Darmstadt and London (1812—1887), was in her very early days a pianist (when as ingénue she obtained a since-much-advertized commendation from Berlioz), then took to writing innumerable English novels of an insipid class. Says she collected material for this book for 20 years. It deals only with the personal biography, and by diluent processes makes the most of all known incidents of that sort. It will bring home certainly two facts, the extreme poverty of Beethoven's up-bringing, and the number of times that he lost his heart among Viennese countesses and princesses. As a presentation of history however the book is slovenly, while the mode of handling personal questions is trashy just in proportion to their human importance. It is incongruous to write about the Beethoven-colossus in the literary style of the servants' hall. Until the Thayer-Deiters-Riemann book (Breitkopf and Härtel) is translated into English, George Grove's 120-column article in Dictionary (Macmillan) remains the best and fullest Beethoven-biography in English.

**Dunstan, Ralph.** "A Cyclopaedic Dictionary of Music". London, Curwen, 1908. Curwen edition 5620. pp. 495, demy 8vo. 7/6.

In this joust purveyance delivers a fair centre-blow at requirement. Less poetically, supply meets exact demand. As therefore execution is admirable, and the publicational design lends itself not improbably to constant improvement, the book bids fair to become standard. The

existing monumental examples of a music-lexicon are "Riemann" (Max Hesse), and "Grove" (Macmillan). The respective bulk in these three cases is roughly 1000, 3000, and 8000 columns; say something like the diameters of Mercury, Earth and Uranus. The prices are 7/6, 14/6, and 5 guineas; say something like the distances from sun of Mercury, Venus and Jupiter. But apart from questions of handiness and price, the great lexica are on such a scale as to pick up, in at any rate their paragraph arrangement, next to nothing of the small change which furnishes the bulk of the musician's and music-lover's technology. Ordinary life is made up of small things, and for ordinary occasions the reader requires just this excessively compact vade-mecum of wide-ranging musical detail.

Author (b. 1857, organist, late music-director Battersea Polytechnic) has studied compression so carefully, that his own Preface can best be quoted in exposition: — "This dictionary, the only work of its kind published in England, has occupied nearly 4 years in preparation, and embodies the results of over 30 years' study and experience. — It aims at providing, in compact form, a reliable, comprehensive, and up-to-date compendium of musical information, a condensed musical library for the musician of limited means, and for the general reader. It is also hoped, that it will prove a valuable supplement to more expensive works of reference. — Everything about something, and something about everything was the motto adopted by the author and publishers. Thus, the collection of Musical Terms and Phrases in this volume (nearly 14,000) is, as far as it is possible to discover, the most complete and accurate yet published; while the 6,000 Biographical Notices, the numerous short articles, the Charts and Tables, and the miscellaneous items of musical interest cover an unusually wide field, and embrace every variety of musical topic. — About 500 articles of varying length have been specially written for this work. Many of these, though necessarily condensed in treatment, are complete and adequate expositions of the subjects discussed; while others are suggestive of the lines of study necessary for their more detailed investigation. They include Accent, Accompaniment, Acoustics, Anthem, Appoggiatura, Aria, Arpeggio, Birthdays of musicians, Cadence, Canon, Chant, Chronology of music, Clef, Counterpoint, Criticism, Diatonic, Dictionaries of music, Dynamics, Egyp-

tian music, English music, Enharmonic, Expression, False relation, Consecutive fifths, Figure, Figured bass, Fixed doh, Flute, Form, French music, Fugue, Fundamental discords, German music, Greek music, Harmony, Histories of music, Hymn, Imitation, Instrument, Interval, Inversion, Irish music, Italian music, Japanese music, Jewish music, Key, Leitmotiv, Melody, Metrical form, Mode, Modulation, Music, Notation, Opera, Oratorio, Orchestra, Organ, Ornaments, Overture, Phrasing, Pianoforte, Pronunciation of 250 musicians' names, Recitative, Rondo, Russian music, Scale, Score, Sequence, Shake, Signature, Signs and symbols, Sonata, Song, Suite, Suspension, Syncopation, Temperament, Thematic development, Time, Tonality, Tonic sol-fa, Turn, Unison, Valve, Variation, Viol, Violin, Voice, Welsh music, and Word-painting.

— The curious reader, or musical antiquarian, will also find the results of explorations into various nooks and corners under such headings as Bird music, Colour and music, Imitative music, Music of insects, Key-colour, Melody in speech, Miraculous effects of music, Nature's music, Shivaree, etc. — Rigid economy of space, the free use of small type, and the grouping of terms of analogous meaning, have enabled the publishers to offer the work at a price which brings it within the reach of every student of music, while retaining everything essential to make it complete and authoritative. — The Musical Terms and Phrases have been selected chiefly from the English, Italian, French and German languages, but numerous important Greek, Latin, Spanish, Danish, and other terms are also given. With the exception of French words, the principal accents of all foreign words are indicated, and the titles of important foreign theoretical works are generally rendered in English".

It should be added that the Appendix contains various useful features, as: — specimens of tablature, chart of time-signatures in 4 languages, compass of instruments and transposition-tables for ditto, notable musical catch-words, excellent grammatical conspectus for Italian as the true international sign-vehicle, English-Italian vocabulary, German and French pronunciation, printed and manuscript musical caligraphy, Modulation-chart, etc.

As authorities Dunstan quotes 67 well-known works, large and small, — "and especially those excellent and carefully-edited books Baker's Dictionary of Musi-

cal Terms and Biographical Dictionary of Musicians (Schirmer), and Wotton's Dictionary of Foreign Musical Terms (Breitkopf and Härtel)". He also says: — "some hundreds of musical terms and phrases which now appear for the first time in a musical dictionary have been collected from the works of Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, and numerous other composers".

Book is dedicated to Sir Frederick Bridge, who with pardonable enthusiasm gives it his imprimatur as a "marvel". It is certainly the best thing of its kind which has yet appeared in any language.

Engelke, Bernhard, Johann Frd. Fasch. Sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist. (Leipziger Dissertation.) 80, 88 S. Halle a. S. 1908.

Ergo, Emil. Dans les Propylées de l'Instrumentation. 80, XXVII u. 275 S. Anvers, la librairie Néerlandaise, 1908.

Eine wertvolle, im besten Sinne revolutionäre Schöpfung ist in diesem Werk zu begrüßen. Man verstehe mich recht! Alte Irrtümer über den Haufen werfend, Licht verbreitend über noch bis dahin dunklere Gebiete, ist trotzdem das Werk solchen Inhaltes, daß es sowohl von stark Konservativen als aggressiv Progressiven mit demselben Interesse gelesen werden kann: es kündigt eben nur positive Wissenschaft in schöner Form. Das meiste, was in dem Buche gesagt wird, ist neu und fesselnd und klingt doch so selbstverständlich, daß man es unbegreiflich findet, wie es möglich ist, daß nicht schon früher sich jemand gefunden, der diese einfachen Wahrheiten gekündet hätte. Hier wird ein Gesetz, die Obertöne betreffend, formuliert, welches das auf diesem Gebiete trotz Helmholtz u. a. bisher herrschende Chaos mit einem Schlage beseitigt und positives Wissen, auf mathematischer Grundlage basiert, bringt.

In welcher einfacher Weise stellt sich uns hier das Verhältnis der Zahlen zueinander dar! Dieses System, angewendet auf alle Instrumente, ist der rote Faden, welcher sich durch das im fließenden klaren Französisch geschriebene Werk hinzieht. Jedes Instrument erhält in gedrängter Kürze seine Abhandlung; nichts ist vergessen; selbst seit Zeiten außer Gebrauch geratene Instrumente erhalten ihre Beleuchtung. Es ist alles so scharf umrissen, daß man sich des Gefühles nicht erwehren kann: es enthalte jede der Abhandlungen über die einzelnen Instrumente gleichzeitig den Embryo einer Studienmethode für dieselben. Eine außerordentliche Belesenheit spricht aus allem,

und vom Besten wird stets das Beste gebracht. Auch werden einige Seitenhiebe — ein wenig Pfeffer zum reichlich vorhandenen Salz — ausgeteilt.

Zahlreiche, klare Notenbilder, Zeichnungen und Tabellen tragen ungemein zum Verständnis des Vorgebrachten bei. Wie klar ist u. a. das Thema über die Flageolet-Töne gehalten! Hier wird u. a. eine wissenswerte Rektifikation der Notation der ersten Takte des Vorspieles zu »Lohengrin« gebracht. Beherzigenswert sind die Worte über das cornet à piston und seine sträfliche Einführung in Streichorchester. Da wo Ergo nach Gevaert das Einführen der Ventilposaune an Stelle der Zugposaune empfiehlt, kann ich ihm nicht beistimmen. Die Ventilposaune mit ihrem flachen, beinahe vulgären Klangcharakter wird nie imstande sein, das herrliche Typinstrument, die Zugposaune, zu ersetzen; gar nicht von dem Vorrecht zu sprechen, welches die Zugposaune als Instrument absolut reiner Stimmung genießt. Ferner ist dies das einzige Instrument, welches dem Spieler die Ausführung eines regelrechten portamento ermöglicht. Da wo die Zugposaune nicht befriedigt, liegt die Schuld einzig an ungenügender Zeit zum Studium und am Musiker-Zugposaunisten. Interessant sind die in unserer heutigen Zeit an der Tagesordnung seienden Themata über »Einheitsnotierung«.

Mit großer Liebe, und sofern es der gedrängte Raum erlaubt, Genauigkeit, ist der Abschnitt: die Orgel, behandelt. Interessante Vergleiche werden zwischen französischen, englischen und deutschen Orgeln angestellt. Das Zahlenverhältnis wirkt auch hier wieder Wunder. So nimmt Ergo die Gelegenheit wahr, vom  $\frac{1}{4}$  Ton-Intervall zu sprechen und die Möglichkeit seiner praktischen Einführung zu erwähnen. Mit Recht nennt Ergo Kastner's epochemachende Werke: »*Traité général d'orchestration*« und »*Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétique et philosophiques de l'art*« neben dem »*Grand traité général d'instrumentation*« von Berlioz.

Der künftigen Verfassern von Instrumentationslehren gegebene Rat Ergo's: der menschlichen Stimme größeren Raum in ihren diesbezüglichen Abhandlungen zu gewähren, muß jeder für gut befinden, dem es nicht entgeht, wie ungeschickt gegenwärtig dieses heiligste der Instrumente von Komponisten behandelt wird. Mit einem, die Oktavgruppenbenennungen in verschiedenen Ländern behandelnden Abschnitte schließt das interessante Werk, das künftighin ein wichtiger Unterrichtsfaktor zu sein bestimmt ist.



Mögedem Buche durch Übertragung in fremde Sprachen die Verbreitung ermöglicht werden, welche es verdient.

H. Hammer.

**Heeger, Geo., u. Wilh. Wüst, Volkslieder aus der Rheinpfalz.** Mit Singweisen a. d. Volksmunde gesammelt. Im Auftrage d. Vereins f. bayer. Volkskunde hrsg. 1. Bd. (XV, 304 u. 7 S.) gr. 8<sup>o</sup>. Kaiserslautern, H. Kayser 1909. Geb. in Leinw. M 3,80.

**Internationale Musikgesellschaft.** Musikalische Zeitschriftenschau Oktober 1907 bis Sept. 1908. Alphabetisch-systemat. Übersicht über die im neunten Jahrg. der Zeitschr. d. IMG. unter der Rubrik »Zeitschriftenschau« angeführten Aufsätze über Musik. Zusammengest. von Max Schneider. 8<sup>o</sup>, 112 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. M 2.—.

**Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1908.** 15. Jahrg. Hrsg. v. R. Schwartz. Lex. 8<sup>o</sup>, 132 S. Leipzig, C. F. Peters, 1909. M 4.—.

**Kirchenmusikalisches Jahrbuch.** Begründet v. Dr. Fr. X. Haberl, herausgegeben v. Dr. Karl Weinmann. 22. Jahrgang. 172 S. Regensburg, Fr. Pustet, 1909. M 4.—.

Die Weiterführung des k. J., die in den letzten Jahren immer wieder in Frage gestellt war, erscheint nunmehr, wie wir dem Vorwort entnehmen, dank der finanziellen Unterstützung der Görresgesellschaft wie dem Wachstum des Abnehmerkreises gesichert. Ohne Zweifel hat das verständnisvolle Eingehen auf die Bedürfnisse der Gegenwart ihm zahlreiche neue Freunde gewonnen.

Der neue Jahrgang erreicht seinen Vorgänger nicht an Umfang (172 Seiten gegen 240; der erste Teil (Aufsätze) steht mit 5 Nummern gegen 11 des Vorjahres am meisten hinter ihm zurück. Auch so aber bietet er des Belehrenden und Interessanten aus allen Gebieten der kath. Kirchenmusik genug. Eine allgemeinere, ästhetisierende Darlegung hat diesmal wieder Dr. Mathias beige-steuert: »die Universalität der kath. Kirchenmusik«, während die anderen Aufsätze spezielleren Gegenständen gewidmet sind. Die Arbeit H. W. Frey's über Giovannelli, den Nachfolger Palestrina's als Kapellmeister von St. Peter in Rom (+ 1625), dürfte besonderes Interesse erwecken; sie beruht auf selbständigen Forschungen in den römischen Archiven und bringt des Neuen

recht vieles, namentlich zur Geschichte der päpstlichen Sängerkapelle, ihrer Verfassung und Einrichtungen. Der Aufsatz über den Hymnus *O Roma nobilis* (vom Unterzeichneten) überträgt zum ersten Male aus einer vatikanischen und einer montecassinensischen Neumenhs. die Aufzeichnung des ehrwürdigen Pilgerliedes, von der Baini in seinem, dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. gewidmeten »*Tentamen renovationis Musicae harmonicae* etc.« eine völlig phantastische Fassung geliefert hatte, die dann alle diejenigen in die Irre führte, die sich bei uns mit dem Liede beschäftigten, und unter denen wir keine geringeren Namen finden, als diejenigen eines Bunsen, Zelter, Goethe. Ich erwähne diese Arbeit hier, um ergänzend zu bemerken, daß die S. 2 abgedruckte Schlosser'sche Variante Schlosser selbst zum Verf. hat und auch A. de Lafage in seinen *Essais de diptérogaphie musicale* S. 397 u. 402 ff. unserem Hymnus näher getreten ist, worauf ich von befreundeter Seite aufmerksam gemacht werde. Ungemein vielseitig sind die »kleinen Beiträge« ausgefallen. Geschichtliche wie aktuell-praktische Fragen werden hier von kundiger Seite aufgerollt. Der Beitrag von Prof. Schmid (München), der die musik. Aufgabe des Priesterseminars in alter und neuer Zeit behandelt, vereint in trefflicher Weise beide Interessensphären und scheint mir die Palme zu verdienen. Dankenswert sind auch andere Beiträge, unter denen ich diejenige von Chorherr B. Rutz (»Illuminierte Choralhandschriften zu Neustift«) und von Prof. H. Müller erwähne, der mit emsigem Fleiße alle Notizen zum deutschen Kirchenliede in alter Zeit sammelt. Dr. Mathias (»Caecilianische Pflege der Kirchenmusik«) wendet sich gegen einen Angriff, von dem man im Interesse der Sache wünschen möchte, er sei nicht unternommen worden.

Von den Kritiken und Referaten erfreuen diejenigen über die monumentalen Publikationen der Denkmäler der Tonkunst und über die Werke J. Schein's durch mustergültige Auffassung der Aufgabe eines Referates; sie bezeugen meist ebenso gewissenhaftes Eindringen in den vorliegenden Stoff, wie das Bestreben, zu seiner geschichtlichen und kritischen Wertung einiges Neue beizutragen, und sind in eine würdige Form gekleidet. Leider läßt das mangelnde Entgegenkommen einiger Verleger immer noch eine nur lückenhafte Berichterstattung zu.

Im Anschluss daran möge hier einem Wunsche Ausdruck verliehen sein: er betrifft unsere Kenntnis von der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrh. Es ist durch-



aus verständlich, daß die Forschung, bekanntlich eine Frucht der apologetischen Arbeit zur Hebung einer tief gesunkenen Praxis, sich bisher vornehmlich den Perioden zuwendete, die dem Ideal der kath. Kirchenmusik besonders nahe kommen. Aber auch Zeiten des Verfalls haben ihre geschichtliche Bedeutung und verdienen ein vorurteilsloses Studium. Neben Schöpfungen, die eine an gesunden Grundsätzen genährte Kritik ablehnen muß, pflegen auch sie manches Tüchtige zu bergen, das man nur aus der Umklammerung durch das Unkraut zu befreien braucht, damit es seinen Wert offenbare. So ist es eine dringende Aufgabe gegenwärtiger kirchenmusikalischer Arbeit gelehrter Richtung, auch den genannten Zeiten einmal näherzutreten, von denen wir im Grunde doch nur herzlich wenig wissen. Wer selber einige Versuchsfahrten in dies Gebiet hinein unternommen hat, wird mich verstehen.

P. Wagner.

**De Lange, Daniel**, *Exposé d'une Théorie de la Musique*. 80, IV u. 79 S. Paris, Libr. Fischbacher, 1908.

Nach langem Sinnen, was eigentlich der leitende Gedanke dieses merkwürdigen Schriftchens sein möchte, das ohne erkennbares System abgefaßt, beinahe aphoristisch allerlei Probleme anschneidet, glaube ich etwa folgendes sagen zu können. De Lange lehnt die Harmonik als Basis der Musiktheorie ab und will dieselbe durch die Melodik ersetzt wissen. Als eine Art Rechtfertigung für diesen Gedanken mag die historische Tatsache gelten, daß die Mehrstimmigkeit und die Akkordenlehre verhältnismäßig jung sind, die Melodie sich also lange Zeit entwickelte, ehe ihre harmonischen Grundlagen aufgedeckt wurden. Konsequenterweise beschäftigt sich denn auch der erste Abschnitt II) mit der nachweislich ältesten Form der Melodik, der pentatonischen. Aber die Skala der Ur- und Naturvölker:

$d \quad f \quad g \quad a \quad c$

findet durch De Lange eine ganz andere Erklärung als die bisher allein angenommene der Beziehung auf eine Kette in Quinten(Quarten)beziehung stehender Töne:

$a \quad d \quad g \quad c \quad f$

De Lange hat mit einigen Fachkollegen die Musikvorträge des Hoforchesters des Fürsten von Solo im Jahre 1878 genau beobachtet und gefunden, daß die Haupttonart der Javaner, »Stendro« genannt, vielmehr die Stimmung hat:

$d \quad f \quad g \quad b \quad c$

d.h. zwei Quartan aneinanderfügt, in denen nur ein der harmonischen Teilung der Quarte entsprechender Ton eingeschoben ist, sodaß die Intervalle der Skala eine Art größerer Ganztöne bilden:

$6 : 7 : 8$   
 $d \quad *f \quad g \quad *b \quad c$   
 $6 : 7 : 8$

Mit andern Worten: die pentatonische Melodik soll zufolge dieser Entdeckung auf der Bewegung durch die Töne 6—7—8 der Naturskala beruhen.

Der nächste Fortschritt in der Entwicklung der Melodik ist dann für De Lange die Spaltung dieses Zwischentones der Quarte in zwei, die er aber beide als Vertreter des eigentlichen natürlichen Zwischentons, der 7 (natürliche Septime) betrachtet und als  $b7$  und  $7\sharp$  unterscheidet:

$6 \quad b7 \quad 7\sharp \quad 8$   
 $d \quad e \quad fis \quad g \quad a \quad h \quad c$   
 $6 \quad b7 \quad 7\sharp$

Diesenunmehr voll siebenstufige Skala nennt er im Gegensatz zu der rein pentatonischen (»naturelle«) »chromatique« und glaubt damit das chromatische Genos der Griechen erklärt zu haben. Eine abermalige Spaltung jedes der beiden Zwischentöne in je zwei wird ebenfalls noch als vierfache Vertretung der natürlichen Septime definiert und mit  $bb7$   $b7$   $7\sharp$   $7\times$  bezeichnet und ergibt unsere zwölfstufige chromatische Skala, die De Lange mit der enharmonischen der Griechen identifiziert:

$6 \quad bb7 \quad b7 \quad 7\sharp \quad 7\times \quad 8$   
 $d \quad es \quad c \quad f \quad fis \quad g \quad as \quad a \quad b \quad h \quad c$   
 $6 \quad bb7 \quad b7 \quad 7\sharp \quad 7\times \quad 8$

Mit einem kühnen Sprunge stellt dann der Abschnitt III (S. 12ff.) als melodische Grundlage der modernen Musik anstatt der Folge  $6 : 7 : 8$  vielmehr  $8 : 9 : 10$  auf. Man darf vielleicht annehmen, daß sich De Lange dieses Höherücken der Melodiegrundlage in der Naturskala als den eigentlichen Fortschritt vorstellt, der gemacht wird. Ob damit auch die »Chromatik« der Griechen eine verbesserte Erklärung finden soll, wird nicht erörtert. Der Bau der Durtonleiter ist also nun für De Lange:

$8 : 9 : 10 \quad 8 : 9 : 10$   
 $c \quad d \quad e \quad f \quad g \quad a \quad h$   
 $8 : 9 : 10$

und der Begriff »Enharmonik« gewinnt damit eine neue Bedeutung als kommischer Gebrauch des  $a$  in den beiden damit gegebenen Bestimmungen.

Nur soweit interessiert De Lange's

Gedankengang. Natürlich kann er nicht weiter, ohne den Halbtonschritt als solchen mit in Frage zu ziehen. Derselbe ergibt sich ihm (ohne daß darüber geredet wird) als Komplement des 8:9:10 zur Quarte:

$$\begin{array}{cccccc} & & 8 & : & 9 & : & 10 \\ h & c & d & e & f \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & & & \end{array}$$

Quarten

Daß freilich die Naturskala die Quarte in solcher Umgebung nicht ergibt, wird ignoriert. Den naheliegenden Versuch, den Ton 11 (à la Debussy) mit heranzuziehen, macht De Lange nicht.

Der Kardinalfehler der Darstellung De Lange's ist natürlich der Circulus vitiosus, daß die Harmonie als Grundlage abgelehnt werden soll und doch die harmonischen Begriffe der Quintverwandtschaft (wenn auch in der Form der Quarte) und der Septimenverwandtschaft das Regulativ des Ganzen bilden. Die Einführung zweier Septimenbestimmungen in die Pentatonik ist aber eine viel kompliziertere harmonische Grundlage als die bloßen Quintbestimmungen, wie sie die chinesischen Theoretiker seit Jahrtausenden als Erklärung der Skala aufgestellt haben, und der damit gegebene Dualismus der Skala (6., 7. und 8. Ton der Unterskalen von *g* und *c*) läßt eine eigentliche Tonalität gar nicht zustandekommen.

Ein Versuch, Moll zu erklären, wird nicht gemacht, wohl aber S. 40 mit nackten Worten die Molltonleiter als eine Durtonleiter mit gewissen Abänderungen hingestellt (*une gamme majeure avec certains modifications*). Manchen Satz De Langes verstehe ich überhaupt nicht, z. B. den S. 71, daß man, um mein Harmoniesystem praktisch anzuwenden, aufhören müsse, die Harmonie als eine Grundlage der musikalischen Kunst anzusehen (*cesser de considérer l'harmonie comme une des bases de l'art musical*). Ich meinte doch gerade das wollte De Lange selbst tun: vgl. S. 10: »<sup>20</sup> Que la mélodie, non l'harmonie, est l'élément fondamental de la musique«. Ich weiß daher am Schluß überhaupt nicht, ob sich De Lange gegen mich wendet oder für mich Propaganda machen will. Mögen andere versuchen, dies Rätsel zu lösen.

Hugo Riemann.

**Löbmann, Hugo**, Die Gesangsbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen v. Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli in ihrem Zusammenhange mit der Ästhetik, der Geschichte der Pädagogik u. der Musik. Ein Beitrag

z. Gesch. d. Musik-Pädagogik. (Leipziger Dissertation.) 80, 94 S. Leipzig, 1908.

**Louis, Rudolf**. Grundriß der Harmonielehre. Nach der Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille für die Hand des Schülers bearbeitet. Stuttgart, Carl Grüninger (Klett & Hartmann) M 4.—.

Die bei ihrem Erscheinen hier ausführlich besprochene Harmonielehre erscheint bereits nach Jahresfrist in zweiter, vielfach verbesserter und teilweise vermehrter Auflage, besorgt von R. Louis, in dessen Hand nach dem jähen Ableben Thuille's nunmehr die weiteren Folgen des Werkes zum Ausbau gegeben sind. Louis, der im Vorwort zur zweiten Auflage vor allem seines verstorbenen Mitarbeiters warm gedenkt, betont, daß er im Sinne des Verstorbenen zu weitergreifenden Abänderungen schreiten werde, sobald mit dem Buche umfangreichere Erfahrungen in der pädagogischen Praxis erzielt seien, während für diesmal nur eine Reihe von kleineren, aber — wie die Hinzufügung von Kolumnentiteln und die Beigabe eines Sachregisters — sehr angenehmen Beigaben und Verbesserungen angebracht wurden, die vielfach auch der größeren Prägnanz des Ausdrucks zugutekommen. Dergleichzeitig erschienene, von Louis verfaßte Grundriß ist im wesentlichen ein etwa auf die Hälfte reduzierter Auszug aus dem großen Buche, dessen geistiger und materieller Besitz vom Lehrer vorausgesetzt wird. Das kleine Buch, das bedeutend faßlicher geschrieben und von allen rein theoretischen Auseinandersetzungen befreit ist, soll dem Schüler ein kurzes Repetitorium des in den Unterrichtsstunden vorgetragenen Stoffes sowie sämtliche Übungen nebst einer Anzahl ausgewählter Literaturbeispiele in die Hand geben, um ihn so geistig, physisch und pekuniär zu entlasten. Eine besondere umfangreichere Aufgabensammlung, die über den Rahmen des ausgezeichneten Lehrbuches hinaus weiteren Übungsstoff bringen soll, verspricht Louis bald zu liefern.

Edgar Istel.

**Mitteilungen f. d. Mozartgemeinde in Berlin**. 27. Heft. März 1909. Berlin, E. S. Mittler & Sohn.

Enthält einen Artikel »Die drei Bartolo's« (von Paësiello, Mozart und Rossini). Sehr dankenswert sind die Musikbeilagen, die Arie des Bartolo von Paësiello und Mozart's Arie für die Rosine in P.'s »Barbier«, die im Klavierauszug nach dem Partiturentwurf von E. Lewicki erstmalig bearbeitet ist.

**Müller-Brunow**, Eine Kritik der Stimm-

bildung auf Grundlage des »primären Tones«, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom »Stauprinzip« von George Armin Straßburg i. Els., Carl Bongard. 1907.

Unter der Menge von stimmungskundlichen Büchern, die in den letzten Jahren erschienen sind, verdient dieses eine gewisse Hervorhebung besonders in einer musikhistorischen Zeitschrift, da sein Verf., eine der originellsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Gesangspädagogik im jungen Deutschland, hier Rechenschaft ablegt, wie er zu seiner Methode gekommen ist und welches die Männer sind, denen er selbst Dank schuldet. Wenn es die Geschichte erst einmal versuchen wird, die neue Blüte des Kunstgesanges in Deutschland auf ihre versteckteren Quellen hin zu erforschen, so werden diese »Mytiker des Kunstgesanges«, Müller-Brunow, Törleff und George Armin, nicht unerwähnt bleiben dürfen, die durch tiefe Erkenntnis, hingebendes Wollen und eine scharfe Kritik in entscheidenden Jahren sehr segensreich gewirkt haben, bei aller Einseitigkeit der Methode und unharmonischer Gesamtbildung. Was wäre die Kunst und unsere Kultur ohne die originellen Köpfe? — M. Seydel.

**Musikbuch aus Österreich.** Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Städten des Auslandes. Redigiert von Dr. Hugo Botstiber. VI. Jahrg. 1909. Gr. 8°, XVI u. 384 S. Wien, C. Fromme. *M*

Dieses für die Musikpflege Österreichs unentbehrliche Nachschlagebuch hat es sich zur Aufgabe gestellt, dem statistischen Material immer einige musikwissenschaftliche Aufsätze beizugeben und sich dadurch einen besonderen Wert zu verschaffen. Auch dieses Mal ist die Ausbeute nicht gering, wenn zwar das künstlerische und kunstbildende Moment in den Aufsätzen wenig hervortritt. An erster Stelle finden sich: »Briefe alter Wiener Hofmusiker«, gesammelt von La Mara, aus den Jahren 1677—1683. Der Ausdruck »Briefe« ist nicht ganz richtig, sofern es sich fast durchgehends um Gesuche und zwar Bittgesuche handelt, die meistens etwa unter dem Motto: Langjährige Dienste, wenig Geld, aber viel Kinder und wohl auch Schulden. Das ergibt kein gerade neues Bild der Verhältnisse. Eine andere Gruppe von Gesuchen weist auf den Ehrgeiz der Musiker hin; sie ersuchen den Kaiser, sich bei ihrer Hochzeit doch ja nach dem »widergebrachten loblichen Brauch« vertreten zu lassen, ein anderer ersucht um die Er-

hebung in den Adelsstand und zwar ausgedehnt auf die »Kinder, auch alle unsere künftigen Descendenten und Leibes-Erbene«, was einem klar macht, warum es in Österreich so viele Adlige gibt. Die Instrumentenkunde wird ein Bericht C. Luython's über sein »kunstreiches« Cembalo interessieren. — F. Mencik bringt: »Einige Beiträge zu Haydn's Biographie«, die für Haydnbiographen einigen Wert haben dürften; ein Aufsatz L. Karpath's beschäftigt sich mit »Richard Wagner's Wohnhäuser in Wien«. — Die Einrichtung des Jahrbuchs entspricht im Übrigen den früheren Jahrgängen. A. H.

Stanford, Sir Charles. »Studies and Memories«. London, Constable, 1908. pp. 212, demy 8vo.

If a consciously self-sacrificing solidarity obedient to authority is the highest aspect of man, then is England greatly deficient therein as applied to such things as compulsory military service, and a good example thereof as applied to such things as anonymous journalism. Individualism in this too now and then rears its head, but has no permanent chance, for the power of the press is decupled by anonymity. The consequence is that professional journalists, now truly an enormous body of highly gifted men, must submit to be more nameless than mill-bands in a factory. Even Thackeray's literary executors, when specially engaged on the search, could not trace half the writings of his journalistic days. It is a signal instance of self-sacrificing cooperative organization. In »periodical« literature, now more often than not signed, the writer has more fame. But experience shows that, with the extensive multiplication of such organs, even this is most partial and transitory. The book, with its separate title, separate place in catalogues, and separate standing-room on shelves, remains now as ever the sole durable vehicle for literary reputation. Therefore, always supposing that the material is worth it, writers are wise to issue their *Scripta Collectanea*.

Stanford is well-known as a creative artist of individual power. Also as one of the three or four leaders of the English musical renaissance of a quarter-century back. Also as, with Mackenzie, the exponent of the purest, and so with least external display the most significant, orchestral style yet known in this country. But as this is his first book proper, few people are aware that he also wields an excellent literary pen, ready on all emergencies. Present book

gives one new article on National Opera for England, and the rest is 16 reprints of magazine-articles; subjects ranging from "music in elementary schools" to personal biography and art-criticism. Of typical interest, article on the Mannheim, Frankfurt, Hanover opera-conductor Ernst Frank (1847—1889), from "Murray's Magazine", May 1890; Frank was the German translator for Stanford's "Veiled Prophet of Khorassan" (Hanover, Feb. 1881, Covent Garden, July 1893, English by Wm. Barclay Squire), for Mackenzie's "Colomba" (Drury Lane, April 1883, Hamburg, Jan. 1884, Darmstadt, April 1884, English by Franz Hüffer), and Stanford's "Savonarola" (Hamburg, April 1884, Covent Garden, July 1884, English by Gilbert à Beckett). It appears that Brahms wrote to Dvorák (so Joachim told Stanford): — "So schön wie Mozart können wir nicht mehr schreiben: versuchen wir also so rein zu schreiben". Book takes a practically-observant generous view of a wide range of men and things. Style genial, and not a biting sentence, except for worthlessness.

Thrane, Carl. Fra Hofviolonernes Tid, med 70 Afbildninger. Kjöbenhavn, Schönbergske Forlag, 1908. (459 S.)

Die dänische musikgeschichtliche Forschung, an sich von keinem hohen Alter, gewinnt immer mehr an Fülle und beschäftigt sich glücklicher- und natürlicherweise stets mehr mit der nationalen Kunst. Aus der ältesten Zeit behandelte Hammerich die Luren, aus dem Mittelalter Thuren und Laub die Volkslieder; die Musik am Hofe Christians IV. wieder Hammerich, und er im Verein mit V. C. Ravn verfaßte die Geschichte der Musikgesellschaften und des Musikvereins. Thrane schilderte vier dänische Komponisten und schrieb die Geschichte des Cäcilienvereins. Die illustrierte Musikgeschichte von H. Panum und Will. Behrend brachte eine zusammenfassende und für Perioden und Übergänge selbständig ergänzende Darstellung, und kürzlich gab Carl Thrane, der Nestor der Kopenhagener Musikschriftsteller, in einem stattlichen Band sein Werk: Aus der Zeit der Hofviolinisten. Schilderungen aus der Geschichte der Kgl. Kapelle

von 1648—1848, wesentlich nach ungedruckten Quellen, heraus.

Dem greisen Forscher gebührt für diese Arbeit, das Resultat langen Fleisses, hohe Ehre und Anerkennung. Unermüdlich hat er Jahre hindurch Archivstudien getrieben, emsig gesammelt, eine Fülle von neuem und unbekanntem hervorgezogen — und zwar so, daß er sich in das Alles hineingelebt und es auf eine Weise in sich aufgenommen hat, daß sein Buch keine trockene Materialsammlung geworden ist, sondern eine Reihe von musik- und kulturhistorisch interessanten und wertvollen Bildern. Die Art der Darstellung ist die erzählende (fast plaudernde); einiges scheint zu eng zusammengedrängt — z. B. versteht kein Leser ohne gute historische Kenntnisse die Erzählung von Lulli und seinen *petits riolons* — anderes mag etwas umständlich vorkommen; was der Stil aber an Festigkeit und Konzision eingebüßt hat, ist an Anmut und Lebhaftigkeit gewonnen. — Und so gibt der Verfasser in seinem Buche eigentlich viel mehr, als der Titel verspricht; nicht bloß die Geschichte der kgl. Kapelle, sondern fast die Geschichte der dänischen Musik (in der betreffenden Periode); von der Militärmusik alter Zeiten, von den Musikerzünften, den Stadtmusikanten, den Musikgesellschaften usw. handelt das Werk, welches noch dazu ausführliche Lebensschilderungen (zum großen Teil neues enthaltend) von den durch die Zeiten hervortretenden Leitern oder Mitgliedern der kgl. Kapelle bringt. — Der fremde Leser wird besonderes Interesse an den Schilderungen von Scheibe, Scalabrini, Sarti (die in den Sammelbänden erschienene Übersetzung von diesem Bruchstück gibt einen guten Einblick in den Wert und die Darstellungsart des Werkes), Johann Hartmann (geb. 1726 in Gr.-Glogau, Stammvater der berühmten Musikerfamilie), Naumann (gegen welchen der Verf. vielleicht ein bißchen ungerecht ist, Schulz, Kunzen, Gläser u. a. finden.

Eigentlich verlangt das Buch noch eine Fortsetzung — über die Geschichte der Kapelle nach 1848 — und man könnte nichts besseres wünschen, als daß der ausgezeichnete Verfasser auch noch diese Fortsetzung schreiben möchte.

William Behrend.

Zeitschriftenschau<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

- Anonym.** Felix Geyer †, ZfI 29, 19. — Dr. Charles Harris, MT 50, 794. — Max Fiedler, Mus 14, 4. — Baron Gevaert and the Gregorian Controversy, ChM 4, 3. — Das 50jährige Jubiläum des Männerchors »Frohsinn«, Glarus, SMZ 49, 13. — Die Agitation der Zivilmusiker, DMMZ 31, 12. — Rechte und Pflichten! Beiträge für die innere Ausgestaltung der neuen Stellung unserer Musikmeister, NMMZ 16, 9. — Kämpfe um die deutsche Militärmusik in der Budgetkommission des Reichstags und in der Öffentlichkeit, NMMZ 16, 10. — Mozart von H. v. d. Pfordten (kurze, scharfe Besprechung) Beilage d. Münchner N. Nachr. Nr. 74.
- Abate, Nino.** Antidebussismo . . . romanesco, NM 14, 162.
- Altmann, Wilhelm.** Äußerlichkeiten der Konzertprogramme, AMZ 36, 15. — Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlaß, SIMG 10, 3.
- Andreae, Herm. v.** Beiträge zur Frage eines einheitlichen Klavierunterrichts, Mk 8, 14f.
- Andro, L.** Tanz, AMZ 36, 14.
- D'Angeli, A.** Come da un Concorso melodrammatico possa scaturire la maggior serietà del giudizio, CM 13, 3.
- Antcliffe, Herbert.** The Cult of the Brass Band, MO 32, 379. — Forgotten Composer (Cherubini), MO 32, 378.
- Arend, Max.** Die Münchner Bearbeitung des Gluck'schen »Orpheus« aus dem Jahre 1773, Musikalisches Wochenblatt 40, 1 u. 2.
- Arnheim, Amalie.** Geschichte der Motette von Hugo Leichtentritt, KL 32, 8. — Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrh., SIMG 10, 3.
- Bates, Jean Victor.** A pen picture of Willy Burmester, Mus 14, 4.
- Batka, Richard.** Richard Wagner's erstes Konzert in Prag. Nach unveröffentlichten Briefen von Heinr. Porges, Deutsche Arbeit (Prag, bei Bellmann) 8, Heft 5. — Engelbert Humperdinck, Mk 8, 13.
- Bean, F.** Oboe Playing and Oboe Music, MO 32, 378.
- Bekker, Paul.** Elektra, NMZ 30, 14f.
- Bertini, Paolo.** Il Cinquantenario del »Faust« e del »Mefistofele«, NM 14, 162.
- Beyschlag, Adolf.** Entgegnung auf das Referat von Carl Ettler über die »Ornamentik der Musik« v. Ad. Beyschlag, ZIMG 10, 7.
- Blaschke, Julius.** Händel als Instrumentalkomponist, DMMZ 31, 15.
- Böckeler, Gregorius.** Die Aussprache des Lateinischen im Kirchengesange, GBl 34, 3.
- Bonaventura, A.** Sempre della nascita di Lulli, NM 14, 162.
- Bos, H. Cornelis de Wolff,** WvM 16, 15.
- Brower, Harriette.** The need of positive technic, Mus 14, 4.
- Browne, James.** Fugitive notes on old operas, MMR 39, 460.
- Burkhardt, Max.** Weingartner u. das Lied, MSal 1, 7.
- C. »Bad« Music,** MMR 39, 460.
- Calvocoressi, M.-D.** Maurice Ravel, ZIMG 10, 7.
- Capellen, Georg.** »Exotische Musik«, Der Türmer (Stuttgart), Jahrgang 11, Heft 6.
- Chop, Max.** Die Bedeutung des Volksliedes für den chorischen Gesang, SH 1, 11. — Frederick Delius. Eine Studie, RMZ 10, 12. — Die deutsche Militärmusik im Reichstage, NMMZ 16, 12.
- Chybiński, Adolf.** Mieczyslaw Karłowicz †, ZIMG 10, 7. — Zur Geschichte des Taktschlagens u. des Kapellmeisteramtes in der Epoche der Mensuralmusik, SIMG 10, 3.
- Combarieu, Jules.** Cours du Collège de France. Le plain chant anti-musical, RM 9, 6.
- Cope, Elvey.** Famous builders of english organs, MO 32, 379.
- Crichton, Vanet.** Dealers and Piano-Players, MO 32, 379.
- Crotchet, Dotted.** Carlisle Cathedral, MT 50, 794.
- Cumberland, Gerald.** Sir Edward Elgar, MO 32, 379.
- Cummings, William.** Doktor John Blow, SIMG 10, 3.
- Daffner, Hugo.** Auch ein Bülow-Biograph (Reimanns Bülowbiographie),

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.



- Dresdner Nachrichten, Abendausgabe vom 1. April.
- Daffner, H. Marcella Sembrich. Zu ihrem Abschied v. der Bühne, Dresdener Nachrichten, Abendausgabe vom 19. März.
- Dann, Ernest. Folk Music as a Cult, MO 32, 378.
- Dernburg, Friedrich. Komponist und Kritiker. Richard Strauß und Leopold Schmidt, Berliner Tageblatt Nr. 194 v. 18. April.
- Dubitzky, Franz. Schnellkomponisten, DMZ 40, 14.
- Dyson, T. G. The History of the Piano-forte, MO 32, 379.
- Eberhardt, Goby. Arthur Hartmann, Musikal. Wochenblatt 40, 1.
- Erb, J. Lawrence. Observations about some english cathedrals, Mus 14, 4.
- Erler, Hermann. Richard Wagner's Wünsche für die erste Aufführung des »Lohengrin« am Dresdener Hoftheater (nach ungedruckten Mitteilungen an Joseph Tichatschek), Mk 8, 14.
- Ettler, Carl. Erwiderung zu Ad. Beyschlag's Entgegnung auf das Referat von C. Ettler über Beyschlag's Buch »Die Ornamentik der Musik«, ZIMG 10, 7.
- Eylau, Wilhelm. Sonderstellung der Schwesterkunst Musik, AMZ 36, 16.
- Eymieu, Henry. La Glaneuse, pièce lyrique en 3 actes, musique de M. Félix Fourdrain, MM 21, 5.
- Feith sen. Der pneumatische Widder, Zfl 29, 20.
- Flood, Grattan. Church music in Ireland from 1878 to 1908, ChM 4, 3f.
- Fr. Erstes Westfälisches Bachfest in Dortmund vom 20.—22. März, AMZ 36, 14.
- F. S. L. A Chopin comedy of errors, Mus 14, 4.
- Fullwood, C. W. Foot knowledge, Mus 14, 4.
- Gebauer, Alfred. »Wer gut unterrichtet, diszipliniert gut«, Sti 3, 7.
- Geller, Leopold. Beethoven's Missa solemnis. Ein Beitrag zu ihrem Verständnis, Deutsche Sängerkarte 4, 7f.
- Göhler, Georg. Georg Friedrich Händel, KW 22, 14.
- Goldmark, Karl. Aphoristisches aus meinen nachgelassenen Schriften. Über Entstehung musikalischer Gedanken, Berliner Tageblatt Nr. 193 v. 17. April.
- Greene, H. W. The pianissimos, Mus 14, 4.
- Hacket, Karleton. The profession of music, Mus 14, 4.
- Hadden, Cuthbert. Another Centenary: Chopin, MO 32, 378.
- Hähn, Richard. Gesangskultur u. Stimmruin, AMZ 36, 14.
- Harnisch, Johannes. Theater u. Reichstag, DBG 38, 12.
- Haufe, Armin. Bericht über den 21. deutsch-evangelischen Kirchengesangsvereinstag in Berlin, K 20, 4.
- Heerdegen, Eugen. Georg Friedrich Händel's Klaviermusik, KL 32, 8.
- Hill, Edward Burlingame. Frederick S. Converse, Mus 14, 4.
- H. N. De Uitvoering van la Damnation de Faust van Berlioz door »Toonkunst« 23. Maart 1909, WvM 16, 13.
- Holm, Emil. Operninszenierung, DBG 38, 11.
- Hübner, Otto. Zur Förderung der Volksmusik, AMZ 36, 16.
- Huré, Jean. Causerie sur le Rythme, MM 21, 5.
- Jacobi, Martin. Die Wiedererweckung der Matthäuspasion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy, DMZ 40, 14.
- Jeboult, Harold. Phrasing, MO 32, 379.
- J. S. S. Librettists and Composers, MMR 39, 460.
- Kahle, J. W. Chopin der Künstler, MSal 1, 7.
- Kaiser, Georg. Besprechung von Alfred Heuß': Joh. Seb. Bach's Matthäuspasion, Leipziger Volkszeitung Nr. 81.
- Kalisch, Alfred. Impressions of Strauß' »Elektra«, ZIMG 10, 7.
- Kitchener, Frederick. Edvard Silas: an Appreciation, MO 32, 379.
- Kleffel, Arno. Ruth, Oratorium von Georg Schumann. Erste Aufführung in der Berliner Singakademie, RMZ 10, 14/15.
- Marie von Bülow und Heinrich Reimann, KL 32, 7.
- Klingemann, L. Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen Briefen. Illustr. Ztg. Nr. 3422 v. 28. Jan. 1909.
- Knosp, G. Notes sur la musique persane, GM 55, 14.
- Chopiniana, SIM 5, 4.
- Kohut, Adolph. Georg Friedrich Händel als Mensch, NMZ 30, 14.
- Der Lehrer Beethoven's. Zum 100. Todestage Joh. Georg Albrechtsberger's, DMMZ 31, 11.
- Korngold, Julius. Elektra, S 67, 14.
- Kotzschmar, Hermann. Beginning class work in music, Mus 14, 4.
- Krause, Emil. Klavierbau, Klavierkomposition und Klavierspiel in kurzgefaßter geschichtlicher Darstellung, KL 32, 6f.
- Kühn, Oswald. »Prinzessin Brambilla«, heitere Oper in 2 Akten von Walter Braunsfels. Urauff. am Stuttgarter Hoftheater, S 67, 13.

- Kunwald, Ernst.** Gedanken über Beethoven's Neunte Symphonie, MSal 1, 8.
- Lang, Paul.** Vom Schulgesang, KW 22, 14.
- Laurencie, L. de la, et Prunieres, Henry.** La jeunesse de Lully, SIM 5, 4.
- Lawrence, J. T.** Sullivan's »Golden Legend«, MO 32, 379.
- Leopold, Karl.** A new Oratorio: »The Seven Last Words of Christ on the Cross« (Pater Hartmann), ChM 4, 3f.
- Lewinsky, Josef.** Berliner Konzerte in früherer Zeit, AMZ 36, 14.
- Liebscher, Arthur.** Gesangspädagogischer Literaturbrief, NMZ 30, 13.
- Liebe, Emil.** Katharina, dramatische Legende in drei Bildern von Leo von Heemstede, Musik von Edgar Tinel, AMZ 36, 13.
- Llurat, F.** Felix Mendelssohn-Bartholdy, RMC 6, 62.
- Löwenfeld, Hans.** Zur Inszenierung der Zauberflöte, Leipziger Volkszeitung 1909. Nr. 87.
- Loewengard, Max.** Musiktheorie und moderne Musik. Zeitung f. Lit., Kunst und Wiss.; Beilage des Hamburger Correspondenten Nr. 5.
- Lowe, Egerton.** Centenary of Haydn's death. Brief biography, MMR 39, 460.
- Lowe, George.** The Songs of Schumann, MO 32, 378.
- Realism and Idealism in Music, MO 32, 379.
- Lucerna, Eduard.** Heimische Musikpflege, Das deutsche Volkslied (Wien) 10, 7.
- Mangeot, A.** Beethoven, pièce en 3 actes de M. René Fauchois, MM 21, 5.
- Solange, opéra-comique en 3 actes de A. Aderer, musique de Gaston Salvarye, MM 21, 5.
- Marnold, Jean.** Les Fondements naturels de la Musique Grecque antique, SIMG 10, 3.
- Marschalk, Max.** Aus Hans von Bülow's Lehrzeit. Ein Plagiat (Reimann's Bülowbiographie), Vossische Zeitung vom 28. März.
- Mason, Daniel Gegory.** Grieg and his idiosyncrasies, Mus 14, 4.
- Mathews, W. S. B.** Chicago as a musical centre, Mus 14, 4.
- Mendès, Catulle.** Über Richard Wagner, NMZ 30, 13.
- Münnich, Richard.** Zu Händel's Gedächtnis, MSS 4, 1.
- Nagel, Willibald.** Bedeutung des Meistergesanges, BfHK 13, 6.
- Über den Ursprung der Meistersingerschulen, BfHK 13, 7.
- Nef, Karl.** Die Stadtpfeiferei und die Instrumentalmusiker in Basel (1385—1814), SIMG 10, 3.
- Nf, Jean Philippe Rameau,** SMZ 49, 14.
- Neuhaus, Gustav.** Das natürliche Notensystem, DMMZ 31, 14.
- Niemann, Walter.** Rudolph Niemann, NMZ 30, 13.
- Germanische und nordgermanische Kunst. (Letztes Kapitel von Niemann's »Nordlandbuch«), Hamburger Nachrichten vom 3. Januar.
- Privatbriefe eines alten Grobians über Musik. (Max Steinitzer's »Musikalische Strafpredigten«), Frankfurter Zeitung Nr. 89 vom 30. März.
- Georg Friedrich Händel's Auferstehung in Deutschland, Frankfurter Zeitung vom 13. April.
- Noatzsch, Richard.** Georgius Forsterus Ambergiensis, MSS 4, 1f.
- Oddone, Elisabetta.** Divigazione Wagneriane, NM 14, 160.
- O. K.** »Prinzessin Brambilla« von Walter Braunfels, NMZ 30, 14.
- Parker, C. D.** Songs and Singers, MO 32, 379.
- Pedrell, Felip.** Joseph Teixedor, RMC 6, 62.
- Pohl, Louise.** Leipziger Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy, BfHK 13, 7.
- Eine Brahms-Joachim-Hausmann-Erinnerung, AMZ 36, 13.
- Pougin, Arthur.** Petite histoire de Così fan tutte, opéra de Mozart, M 75, 12.
- Preibisch, Walter.** Quellenstudien zu Mozart's »Entführung aus dem Serail«, SIMG 10, 3.
- Prout, Ebenezer.** A few desirable reforms in musical nomenclature, MMR 39, 460.
- Prümers, Adolf.** Die psychologische Gefahr der Stadtpfeifereien, Musikalisches Wochenblatt 40, 2.
- Taktstock und Stimmgabel, SH 1, 12.
- Puttmann, Max.** Georg Friedrich Händel, SH 1, 15.
- Ramsey, Percy.** Congregational Singing, MO 32, 379.
- Reger, M.** Mendelssohn's »Lieder ohne Worte«. Illustr. Zeitg. Nr. 3422 v. 28. Jan. 1909.
- Reuß, Eduard.** Der Dramatiker Wagner. Rückblicke I, MSal 1, 8f.
- Reyschoot, Dorsan van.** La fugue, RM 9, 7.
- Ritter, Hermann.** Persönliche Erinnerungen an Richard Wagner, RMZ 10, 14/15f.
- Robinson, A. P.** How to Replace a Piano Bridge, MO 32, 379.
- Roth, Herm.** Händel u. die Gegenwart, Hamburger Fremdenblatt. Nr. 83.

- Rudder, May de.** Sainte Ludmille d'A. Dvorak, GM 55, 15.  
 — *Lettres de Wagner à ses artistes*, GM 55, 12.  
**Rupp, E.** Die neue Monumentalorgel v. St. Reinoldi in Dortmund, Zfl 29, 20.  
**Rutz, Ottmar.** Rumpfmuskeleinstellung, Gemüt und Stimme, Sti 3, 7.  
**Saavedra, Dario.** Suriname's Muziek en Zang, WvM 16, 12.  
**Sahr, Julius.** Volkspoesie und Kunstdichtung, Das deutsche Volkslied (Wien) 11, Heft 2 u. 3.  
**Schaub, Hans.** Das Musikertum als Stand, DMZ 40, 15.  
**Schlicht, Ernst.** Soziale Aufgaben der Männerchöre, SH 1, 14.  
**Schmeidel, Victor von.** Die neuen Konzertsäle in Graz, SH 1, 13.  
**Schmid, Otto.** Die »Richard Strauß-Woche« der Dresdener Hofoper, BfHK 13, 6.  
**Schmidkunz, Hans.** Konzertprogramme, BfHK 13, 7.  
**Schmidt, Leopold.** Kritische Glossen, S 67, 12.  
**Schmitz, Eugen.** Siegfried Wagner, MK 8, 13.  
 — Zum Schaffen Giuseppe Verdi's, Allgemeine Zeitung, München, Jahrg. 112, Nr. 12.  
**Schuch, Julius.** »Herzog Philipps Brautfahrt«, Opernlustspiel von H. v. Gumpenberg, Musik v. August Reuß, NMZ 30, 13.  
**Schumacher, Robert.** Die Musiker-Pflichtfortbildungsschule, Deutsche Tonkünstler-Zeitung 7, 198.  
**Schünemann, Georg.** Ein musikalisches Kränzlein aus dem 17. Jahrhundert, AMZ 36, 15.  
**Schwartz, Rudolf.** Johann Hermann Schein. Sämtl. Werke. Bd. 3, hrsg. v. Arthur Prüfer, ZIMG 10, 7.  
**Schwarz, Otto.** Richard Strauß und die Anforderungen seiner beiden letzten Opern an die Singstimme, Sti 3, 7.  
**Schwers, Paul.** Es regt sich im Blätterwald (kontra Marc Blumenberg), AMZ 36, 16.  
**Segnitz, Eugen.** Christian Sinding, BfHK 13, 7.  
**Seidl, Arthur.** Méhul's Oper »Josef in Aegypten« in der neuen Bearbeitung von Max Zenger, Deutsche Theaterzeitschrift (Berlin), Jahrg. 2, Heft 23.  
**Seling, Emil.** Max Kalbeck, MSal 1, 8.  
**Smolian, Arthur.** Die Muse Felix Mendelssohn-Bartholay's im zwanzigsten Jahrhundert. Illustr. Zeitg. Nr. 3422 v. 28. Jan. 1909.  
 — Teresa Carreña, Mus 14, 4.  
**Sonne, Otto.** Strauß-Hofmannsthal »Elektra«. Illustr. Zeitg. Nr. 3422 v. 28. Jan. 1909.  
**Sonneck, O. G.** Anton Beer-Walbrunn, NMR 8, 89f.  
**Spanuth, August.** 's ist Zeit zum Protestieren! (kontra Marc A. Blumenberg), S 67, 14.  
 — Der »Berliner Opernverein«, S 67, 13.  
**Starcke, Hermann.** Liszt's Legende von der heiligen Elisabeth in der ersten Wiener Aufführung, NMZ 30, 13.  
**Steinitzer, Max.** Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst, NMZ 30, 13.  
**Stephani, Hermann.** Händel's »Judas Makkabäus«, Mk 8, 14.  
**-t., Georg Friedrich Händel,** Leipziger Volkszeitung, 1909, Nr. 84 u. 85.  
 — Die Zauberflöte. Neuinszenierung am Leipziger Stadttheater, ibid. Nr. 89.  
**Tagger, Theodor.** Hugo Wolf's Instrumentalkompositionen, AMZ 36, 13.  
**Teichfischer, P.** Anzeichen einer Reform im Orgelbau, BfHK 13, 6.  
**Thibaud, P.-J.** Etude de musique orientale, SIM 54.  
**Thomas-San-Galli, Wolfg.** Kunst und Kunstkritik, RMZ 10, 13.  
 — Die Bülow-Biographie von Reimann, RMZ 10, 12.  
**Tiersot, Julien.** Le premier portrait de Berlioz, M 75, 15.  
**Tracy, James.** Successful writers of piano studies and etudes, Mus 14, 4.  
**Vancsa, Max.** »Elektra« v. Rich. Strauß, Die Wage 12, Heft 12/13.  
**Vianna da Motta.** Heinrich Reimann's Bülow-Biographie, AMZ 36, 12.  
 — Hans von Bülow: Briefe, hrsg. von Marie von Bülow, Mk 8, 14.  
**Volbach, Fritz.** »Judas Makkabäus« v. Händel, neues Textbuch von Herm. Stephani, Mk 8, 14.  
**Volck, Anna.** Die moderne Klaviertechnik, ihr Wesen und ihre Bedeutung, Dresdener Anzeiger, Sonntagsbeilagen vom 4. und 11. April.  
**Vulliamy, C. E.** Popular Taste in Music, MO 32, 379.  
**Waagen, Hildebrand.** Die Prozession des Palmsonntags und ihre Gesänge, GBo 26, 3.  
**Walker, Ernest.** True and false simplicity in music, Mus 14, 4f.  
 — The Value of the Oratorio as an Art-Form, NMR 8, 89.  
**Weber, Wilhelm.** Erläuternde Einführung in Georg Schumann's »Ruth«, SH 1, 12.  
**Weber-Bell, Nana.** Lautgesetze u. Lautgewohnheiten, MSS 4, 1.  
**Weimar, G.** Karl Weber †, CEK 23, 3.  
**Wellmer, August.** Friedrich Chopin, BfHK 13, 6.

- |  |   |
|--|---|
| <p><b>Wolff, Ernst.</b> Felix Mendelssohn-Bartoldy. Illustr. Zeitg. Nr. 4322 v. 28. Jan. 1909.</p> <p><b>X...</b> Un sermon Wagnerien. SIM 5, 4.</p> <p><b>Zielinski, Jaroslaw de.</b> A Concert in Athens in the year 250 b. C., Mus 14, 4.</p> | <p><b>Zielinski, J. de.</b> The date of Chopin's birth, Mus 14, 4.</p> <p><b>Zoder, Raimund.</b> Franz Schubert u. die Volksmusik, Das deutsche Volkslied (Wien) 11, 1.</p> |
|--|---|

## Buchhändler-Kataloge.

- |   |   |
|---|---|
| <p><b>Oskar Gerschel,</b> Stuttgart, Kronprinzstraße 32. Antiquariat. Anzeiger XXXIV. Darunter: Musikgeschichte (Nr. 1029 bis 1298).</p> <p><b>L. Liepmannssohn,</b> Antiq. Berlin S.W. 11. Bernburgerstr. 14. Katalog einer Autographen-Sammlung, besteh. aus Musik-</p> | <p>Manuskripten u. Musiker-Briefen usw. (Nr. 421—937 des Katalogs). Darunter manches Interessante. Versteigerung am 21. u. 22. Mai d. J.</p> <p><b>W. Reeves' Catalogue of music and musical literature.</b> Part 18 (1909). London, W.C. 83, Charing cross road.</p> |
|---|---|

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Landessektion Sachsen.

Jahresversammlung der Sektion Sachsen der IMG., Leipzig, den 28. April, nachmittags 6 $\frac{1}{2}$  Uhr im Hôtel Fürstenhof in Leipzig.

Anwesend: Herr Prof. Dr. H. Riemann, Vorsitzender, Herr Prof. Dr. Prüfer, Dr. Stade, Geheimrat Dr. von Hase, Prof. Dr. Schwartz, Dr. A. Schering, Dr. A. Heuß, Dr. M. Seydel, Herren Ettler, Müller, Kaiser, Roth, sämtlich aus Leipzig. Die Herren Dr. R. Wustmann, Prof. Buchmayer, Kantor Richter aus Dresden, Hofrat Dr. Obrist-Weimar, Dr. Abert-Halle und einige jüngere Herren.

Der Vorsitzende begrüßt die Versammlung, insbesondere die auswärtigen Teilnehmer und beglückwünscht die anwesenden Dresdner Herren zur Begründung der neuen Ortsgruppe Dresden.

#### Tagesordnung:

I. Erweiterung der Sektion Sachsen zur Sektion Sachsen-Thüringen. Hofrat Obrist schildert das Vergebliche seiner Bemühungen, eine eigene Sektion Thüringen zu gründen. Formulierung des Begriffes Thüringen als thüringische Staaten, die Provinz Sachsen und das Herzogtum Anhalt inbegriffen.

II. Beschlußfassung über die vom Vorstande vorbereiteten Satzungen der Sektion. Alle Paragraphen werden mit kleinen formalen Änderungen angenommen.

III. Neuwahl des Vorstandes (Vorsitzender, Schriftführer, 3 Beisitzer): Die bisherigen Mitglieder Prof. Riemann (Vorsitzender), Prof. Prüfer (Schriftführer), Prof. Buchmayer-Dresden, werden durch Zuruf wiedergewählt. Hinzu gewählt werden: Herr Hofrat Dr. Obrist-Weimar, Herr Dr. Abert-Halle.

Geheimrat von Hase stellt die Frage nach der Beteiligung der Vorstandsmitglieder an den Präsidialsitzungen des bevorstehenden Wiener Kongresses.

Es werden vorgeschlagen die Herren Prof. Prüfer und Dr. Obrist. Ersterer bittet, Herrn Dr. Obrist zu wählen. Dieser nimmt die Wahl an. Er wird die Sektion Sachsen-Thüringen auf dem Kongreß vertreten.

IV. Beschlußfassung über den auf dem nächsten (Wiener) Kongreß der IMG. einzubringenden Antrag auf Verschmelzung der Zeitschrift der IMG. mit den Sammelbänden und zwar mit Erweiterung der ersteren und Einziehung der letzteren (monatlich erscheinend).

Die Sitzung wird unterbrochen wegen der von der Ortsgruppe Leipzig zu Ehren der Teilnehmer der Versammlung und zum Gedächtnis des 100jährigen Todestages J. Haydn's (31. Mai) veranstalteten Haydnfeier.

Vor deren Schluß (wegen Abreise der auswärtigen Teilnehmer) Fortsetzung der Beratungen betreffs Punkt IV.

Um den Wiener Verhandlungen in keiner Weise vorzugreifen, wird von einem Referat dieser längeren Verhandlungen, die natürlich keinen festen Beschluß zuließen, abgesehen. Der Bevollmächtigte der Landessektion Sachsen für den Kongreß, Dr. A. Obrist wird in Wien den an diesem Abend gewonnenen Standpunkt vertreten.

A. Prüfer.

## Ortsgruppen.

### Basel.

Unsere Ortsgruppe hat im Herbst letzten Jahres ihren Vorstand wie folgt neu bestellt: Münsterorganist Ad. Hamm, Vorsitzender; Dr. K. Nef, Schreiber; Max Boller, Kassierer; Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli und Prof. Dr. A. Bertholet. Unsere Ortsgruppe sieht eine Hauptaufgabe in der Förderung der auf ihre Initiative hin gegründeten Schweizerischen Musikbibliothek (angegliedert der Universitätsbibliothek in Basel), die vom Schweizerischen Tonkünstlerverein subventioniert wird und, wenn auch in langsamem Tempo, so doch stetig sich entwickelt. Ein Ende letzten Jahres herausgegebener Bericht über die Tätigkeit der Basler Ortsgruppe in den Jahren 1905—1908 gibt hauptsächlich auch die Details der Bibliothek. — Von den Veranstaltungen der Ortsgruppe in diesem Winter ist zu erwähnen, daß unsre Mitglieder zu der Aufführung auf Instrumenten des Historischen Museums, über die in der Zeitschrift (Heft 3 d. l. Jgs.) schon berichtet wurde, freien Zutritt hatten. Für den 26. Februar 1909 gewann die Ortsgruppe die Cembalistin Frau Wanda Landowska aus Paris zu einem Rezital. Über ihre unvergleichliche Kunst braucht an dieser Stelle nicht berichtet zu werden; sie begeisterte auch unser sonst sehr reserviertes Publikum.

K. Nef.

### Frankfurt a. M.

Am 16. Januar war den Mitgliedern der Frankfurter Ortsgruppe Gelegenheit gegeben, unter sachkundiger Führung eine interessante Ausstellung »Schmuck und Illustration von Musikwerken in ihrer Entwicklung vom Mittelalter bis in die neueste Zeit« im Frankfurter Kunstgewerbemuseum zu besichtigen. Die fast lediglich aus Frankfurter Kunstbesitz und zum allergrößten Teil aus Privatbesitz von Mitgliedern der hiesigen Ortsgruppe stammende Sammlung umfaßte älteste Denkmäler der Tonkunst, meist Manuskripte aus dem 15. Jahrhundert, sowie einige seltene Druckwerke des 15. und 16. Jahrhunderts, ausgestellt von der Weltfirma Joseph Bär & Co., ferner aus der Musikbibliothek Paul Hirsch in großer Reichhaltigkeit Schriften über Musik und Musikalien aus dem 15. Jahrhundert bis zur Neuzeit, darunter viele Werke von größter Seltenheit und Kostbarkeit, so z. B. das *Collectorium* von Gerson (Eßlingen 1473), das die nachweisbar ältesten gedruckten Musiknoten enthält, Teil 3 der Motettensammlung des Ottaviano dei Petrucci (Venedig 1504), welche einen der frühesten Notendrucke mit beweglichen Metalltypen darstellt, von Gafurius folgende Werke und Ausgaben: *Theoricum opus musice* (Neapel 1480); *Theorica musice* (Mailand 1492); *Practica musice* (Mailand 1496); *Angelicum ac divinum opus musice* (Mailand 1508); *Practica Musicae utriusque cantus* (Brixen 1502); dasselbe Werk (Venedig 1512); *De harmonia musicorum* (Mailand 1518); *Apologia adversus Joannem Spatarium* (Turin 1520); von Nicolas Burtius das *Musices opusculum* (Bologna 1487), die *Flores Musice* des Hugo von Reutlingen (1488), des Prasperginus *Clarissima plane musice interpretatio* (1507), Seb. Virdung's *Musica getutscht* und ausgezogen (1511), des Glareanus *Isagoge in musicen* (1516, Titelum-



rahmung und Initialen von Hans Holbein d. J.), von P. Aaron die Werke *Thoscanello de la musica* (1523) und *Trattato della natura et cognition di tutti gli tuoni di canto figurato* (1525), das *Ballet comique de la royne* von B. de Beaujoyeux (1582), sowie viele andere Seltenheiten, die aufzuzählen der Raum verbietet; dem Kenner wird das Angeführte, das naturgemäß nur einiges für die speziellen Zwecke dieser Ausstellung in Betracht Kommende verzeichnen kann, genügen, um die Bedeutung der Bibliothek Hirsch, die von dem Besitzer mit Eifer und Sachkunde vermehrt und ausgebaut wird, einzuschätzen; erwähnt seien nur noch von Musikalien des Orlando Lasso *Magnum opus musicum* (1604), eine lange Reihe von Opern Lully's, endlich die schöne zweibändige Sammlung *The musical entertainer* mit den reizenden Stichen von Bickham; von neuzeitigen Werken sei schließlich noch genannt Max Klinger's heute mit Gold aufgewogene Brahms-Phantasie. Einen weiteren wertvollen Teil der Ausstellung steuerte das Musikhistorische Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf bei; neben alten seltenen Händel-, Haydn-, Beethoven- und Mozart-Ausgaben, Sammlungen geistlicher und weltlicher Lieder (darunter Reichardt's Kompositionen zu Goethe's Liedern) sah man namentlich lithographierte Notentitel, Musiker-Porträts und Karikaturen, sowie eine bemerkenswerte Kollektion französischer Opernplakate. Das Kunstgewerbemuseum selbst beteiligte sich an der Ausstellung mit Darbietung einer fesselnden Sammlung von Werken der deutschen Romantiker (z. B. Leihgaben des Herrn Bibliothekars Dr. Stader) und anderer illustrierter Liedersammlungen aus den letzten vierzig Jahren. Endlich hatte die Firma Breitkopf & Härtel eine Anzahl neuzeitiger Verlagswerke eingesandt. Die Führung hatten übernommen die Herren Moriz Sondheim (Teilhaber der Firma Joseph Baer & Co.), Paul Hirsch, Fr. Nicolas Manskopf und der Direktor des Kunstgewerbemuseums, Herr Dr. H. v. Trenkwald; die sachkundigen Erläuterungen trugen wesentlich dazu bei, die Besichtigung instruktiv zu gestalten; Herrn Dr. v. Trenkwald gebührt für die Idee dieser Ausstellung, die auf ein bisher wenig beachtetes Gebiet in verdienstlicher Weise die Aufmerksamkeit gelenkt hat, und für sein Entgegenkommen unserer Ortsgruppe gegenüber besonderer Dank.

Albert Dessoiff.

### Wien.

Am 13. März trat die diesjährige Generalversammlung zusammen. In einer kurzen Ansprache wies Professor Guido Adler auf Kongreß und Haydnfeier hin und gab einige orientierende Bemerkungen. Nach Erledigung der geschäftlichen Mitteilungen schloß sich der Vortrag des Herrn Josef Gregor an »Die Epigenesis des Kunstwerkes. Einführung in ein neues Problem der Musik-Ästhetik«, den der Verfasser in folgendes Summarium faßt:

Ausgehend von der Wahrnehmung, daß die heutige literarische Produktion auf musikästhetischem Gebiete entweder die Aufstellung ästhetischer Systeme, oder die ästhetische Wertung vorgelegter künstlerischer Produkte verfolgt, wurde die Aufgabe charakterisiert, die die Ästhetik als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte zu erfüllen habe. Dieselbe hält sich innerhalb der zweiten der beiden angeführten Tendenzen und setzt die erste voraus, d. h. sie begreift die ästhetische Wertung von Kunstwerken auf Grund eines ästhetischen Systems.

Soll diese Wertung nun wirklich der Musikgeschichte zugute kommen, so ergibt sich bald, daß sie gewissen Direktiven folgen wird, die eben von jenen bestimmt sind. Das ästhetische Urteil wird nämlich dahingehend erweitert werden müssen, daß zugleich mit den ästhetischen Werten eines Werkes auch die Bedingungen erörtert werden, aus denen jene historisch entstanden sind. Es eröffnet sich hier eine neue Fragestellung innerhalb der angewandten Ästhetik, eine Fragestellung, die das Kunstwerk nicht als absolut gegeben, sondern als historisch entstanden auffaßt. Geschieht dies nicht, so läuft man Gefahr, demselben schließlich gegenüberzustehen wie einem Phänomen, wie einer Erscheinung, die wir nicht voll einsehen, weil wir ihre Möglichkeiten, ihre

Bedingungen nicht kennen. Demgegenüber sind uns Werke, die uns in ihrer Entstehung vertraut sind — etwa durch weitgehende Kenntnis der Psyche ihres Schöpfers oder des Charakters ihrer Zeit — gleich von Anfang weit klarer. Es wird also nötig sein, diese Momente bei jeder ästhetischen Wertung zu erfüllen und den Schaffensprozeß des Werkes, weiter die Psyche des Künstlers in die Betrachtung mit einzubeziehen.

Ein Streifblick über die Ästhetik der Dichtung und der bildenden Kunst deckt die neue Forderung auch hier auf. Sie spielt hier in den Problemen einer neuen Poetik (Wilh. Dilthey) bzw. einer neuen Stillehre vielfach mit. Grundbedingungen der neuen erweiterten Fragestellung ist hier stets ihre psychologische Fundierung — entsprechend der Ausdehnung der Betrachtung auf den Künstler oder die schöpferische Epoche, weiter aber ein gewisses rekonstruktives, künstlerisches Vermögen seitens des Ästhetikers — entsprechend der geforderten Einsicht in den Schaffensgang eines Werkes. Mit dieser letzteren Bestimmung aber ist das Korrelat der neuen Forderung erreicht. Nur derjenige wird ein volles ästhetisches Urteil abgeben können, dem es möglich ist, den Entstehungsprozeß eines Werkes nachzufühlen, und zwar ebenso sehr durch künstlerisches Gefühl als wissenschaftliche Kenntnis geleitet. Ein solcher wird aber auch die Natur des ästhetischen Urteils verrücken und dasselbe zu einer Art Neuschöpfung (ἐπιγίγνομαι) des Kunstwerkes im wissenschaftlichen Sinne erweitern.

Die neue Fragestellung innerhalb der Ästhetik und das sich an dieselbe knüpfende ästhetische Problem hat wesentlich praktische Bedeutung. Es bedarf wohl einer Begründung, in deren Hintergrund der schließliche Zusammenhang von Psychologie und Kunstwissenschaft, von Ethik und Ästhetik steht, bedarf aber keines neuen Systems. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß die weitere Verfolgung dieses Problems heuristische Konsequenzen haben könnte, die zur Aufstellung eines Systems führen dürften. Es wäre dies das System einer neuen eminent theoretischen Kompositionslehre, die der neuen Poetik bzw. der neuen Stillehre zu parallelisieren wäre. Grundbedingung dieser neuen Kompositionslehre wäre eine starke psychologische Fundierung, wodurch sie die größte Geschlossenheit ihrer ästhetischen Thesen erreichen mußte. Da der Autor eines solchen neuen Systems naturgemäß über ein starkes künstlerisches Vermögen disponieren müßte, so erwiese sich die zweite der angeführten Bedingungen an diesem Punkte als selbstverständlich.

Robert Haas.

### Neue Mitglieder.

Otto Keller, Musikschriftsteller, München, Neureutherstraße 25 I.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Johannes Zaar, Postdirektor, jetzt: Nakel (Netze).

J. N. Gerh. Lynge, Musikreferent, Aarhus, jetzt: Studsgade 42.

Dr. Karl Nef, Basel, jetzt: Palmenstraße 9.

Carl Ettler, Leipzig, jetzt: Sidonienstraße 36 III.

L. de la Laurencie, Paris, jetzt: 20 Avenue Rapp.

---

Ausgegeben Anfang Mai 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

---

**Heft 9.**

**Zehnter Jahrgang.**

**1909.**

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25 ₧ für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### **Amtlicher Teil.**

---

### **Hauptversammlung**

**der Internationalen Musikgesellschaft,**

**Wien, Sonnabend, den 29. Mai 1909, nachmittags 3 Uhr im Festsale  
der Universität.**

1. Der Vorsitzende Sir Alexander Mackenzie eröffnet im Anschluß an die Schlußsitzung des dritten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft die Hauptversammlung, die den Satzungen gemäß rechtzeitig einberufen worden ist und betraut den Schatzmeister Geheimen Hofrat Dr. Oskar von Hase mit der Verlesung des weiter unten folgenden Vorstands-Berichtes. Dieser wird einstimmig genehmigt.

2. Auf Antrag des Präsidiums werden die folgenden Satzungsänderungen einstimmig beschlossen:

a) In § 2 der Satzungen ›Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes‹ ist vor dem Schlußsatze einzufügen: ›Zulässig sind Veröffentlichungen in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache‹.

b) Der Schlußsatz selbst ist folgendermaßen zu fassen: ›Versammlungen bestehen aus Zusammenkünften von Ortsgruppen und Landessektionen und aus allgemeinen Kongressen‹.

c) In § 10 der Satzungen ›Satzungsänderungen‹ ist an Stelle des letzten Satzes folgender zu setzen: ›Ein von Landessektionen

gestellter Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens 3 Monate vor der Hauptversammlung dem Präsidium eingereicht werden«.

3. Als Ort des nächsten Kongresses wird auf Einladung der Vertreter der Sektion Großbritannien und Irland London gewählt. Die Zeit, zu welcher der Kongreß zu tagen hat, soll der Vorstand bestimmen.

4. Von den Beschlüssen und Resolutionen der Schlußsitzung des Kongresses wird Kenntnis genommen.

5. Weitere Anträge oder Anregungen sind nicht erfolgt.

Sir Alexander Mackenzie. Dr. Charles Maclean. Dr. Oscar v. Hase.

### III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft

zu Wien, Sonnabend, den 29. Mai 1909 im Festsale der Universität.

#### Bericht des Vorstandes.

Es ist zunächst über die Ausführung der Beschlüsse des Basler Kongresses und was sich daran geschlossen hat, zu reden. Damals wurden Geheimrat Kretzschmar und Professor Seiffert in Berlin als Vorsitzender und Schriftführer gewählt. Ihnen gilt der Dank der Internationalen Musikgesellschaft für ihre Vertretung seit deren Reorganisation auf dem Leipziger Kongresse von 1904. Die satzungsgemäße Neuwahl des Vorstandes zum 1. Oktober 1908 führte, dem internationalen Charakter unserer Gesellschaft entsprechend, zwei Vertreter der Sektion Großbritannien und Irland an die Spitze des Vorstands, während der Schatzmeister des Vereins zur einheitlichen Wahrung der Geschäfte am Sitze der Gesellschaft seit Gründung derselben im Amte zu verbleiben hatte.

Die Wahl des Kongreßortes war dem Vorstande überlassen worden. Wir haben der Ehrung Haydn's halber Wien gewählt. Sie sehen mit welchem glänzendem Erfolge. Schon an dieser Stelle muß der Vorstand mit Dank über die stattliche Arbeit berichten, die der Vorsitzende der Sektion Österreich Professor Adler mit zahlreichen tätigen Genossen für die IMG. geleistet hat.

Die in Basel beschlossene Drucklegung des Kongreßberichtes ist seinerzeit ausgeführt worden. Dem Kongreßbericht dieses Jahres flattern bereits viele Bogen mit Referaten von Bedeutung voraus.

Auf Beschluß des Basler Kongresses hat der Vorstand eine »Bibliographische Kommission« von zehn Mitgliedern ernannt, über deren Tätigkeit bereits heute in der Sektionsversammlung berichtet worden ist.

Eine Basler Resolution hatte die Veröffentlichung der Quellschriften der mittelalterlichen Musik beantragt. Unmittelbar vor dem Kongresse hat hier eine internationale Konferenz über die Veranstaltung des *Corpus scriptorum medii aevi de musica* getagt. Es darf nach den heutigen Mitteilungen mit Sicherheit auf die internationale Durchführung dieses Werkes gerechnet werden.

Das Präsidium hat seine besonderen Bestimmungen mehrfach ergänzt. Diese neuen Bestimmungen betreffen die Kartellvereine, die korrespondierenden Mitglieder und die Abstimmungsweise innerhalb des Präsidiums.

Die Zahl der Sektionen hat sich durch Eintritt der *Associazione dei musicologi Italiani* als Sektion und durch Gründung der Sektion Südwestdeutschland mit dem Sitze in Frankfurt vermehrt; die Sektion Sachsen hat die preußische Provinz Sachsen und die thüringischen Staaten in ihren Bereich gezogen und nennt sich nunmehr Sachsen-Thüringen. Eine Reihe von Sektionen hat neue Satzungen aufgestellt. So auch eine russische Sektion, doch sind diese noch nicht von der Behörde genehmigt worden. Die Sektion Belgien verlor ihren verdienstvollen Vorsitzenden F. A. von Gevaert; an seine Stelle trat Edgar Tincl.

Die Bildung der Ortsgruppen ist auf Anregung des Vorstandes fortgeschritten. Als neue sind zu begrüßen Warschau und Dresden. Eine Anzahl von Ortsgruppen ist in Bildung begriffen.

Die laufenden Organe der IMG. haben sich auch in den letzten beiden Jahren bewährt. Wir sagen ihren Redakteuren Professor M. Seiffert und Dr. A. Heuß für ihre treue Mühewaltung bei der Arbeit für die Musikwissenschaft und das Vereinsleben besten Dank. Für die gedeihliche Weiterentwicklung dieser Organe und die gegenseitigen Beziehungen der Sammelbände und der Zeitschrift hat das Präsidium neuerdings Beschlüsse gefaßt. Es hat seiner Redaktionskommission für ihre wissenschaftliche Tätigkeit bestens zu danken. Für den Bezug beider Organe hat die letzte Präsidialsitzung beschlossen, künftighin gleiche Bedingungen durchzuführen, so daß Vergünstigungen, die sich aus den Zeiten vor der Reorganisation der Gesellschaft herschreiben, künftig wegfallen, bzw. daß die betreffenden Sektionen der IMG. gegenüber dafür einzustehen haben.

Den Vorstand hatte die Frage der Satzungsänderungen länger beschäftigt; das Präsidium beschloß im Einverständnis mit dem Vorstande, in Kürzung der im 8. Heft der Zeitschrift abgedruckten Vorschläge, sich auf das nötigste zu beschränken: Die Einfügung des früheren Beschlusses der Hauptversammlung zu Leipzig, daß die wissenschaftlichen Veröffentlichungen der IMG. nur deutsch, englisch, französisch und italienisch erfolgen sollen, in die Satzungen, sowie eine durch den gegenwärtigen Wortlaut gebotene ergänzende Bestimmung über »Satzungsänderungen«.

Der Vorstand knüpft an diesen Bericht die Bitte, daß ihm seitens der Sektionen den Satzungen gemäß, alljährlich bis Ende August über das Leben der Sektionen Bericht erstattet werden möge, damit er seinerseits die Sektionen über das Gesamtleben der Gesellschaft auch außerhalb der Kongresse auf dem Laufenden halten kann.

## Redaktioneller Teil.

### Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten.

Nach welcher musikalischen Tradition mag das Volk vor dem 14. Jahrhundert seine Weisen gesungen haben? In welchem Verhältnis stand der Volksgesang des 14.—16. Jahrhunderts zur Kirchenmusik? Wie lassen sich die damaligen Aufzeichnungen einzelner Volkslieder in Kirchentonarten erklären?

Es wäre gewagt, an der Hand der wenigen handschriftlichen Belege die erste Frage erschöpfend beantworten zu wollen. Ich möchte von



einer andern Seite anbohren. Mich leiten tonpsychologische Gründe zu der Vermutung, daß eine Reihe uns geläufiger Intervalle mit hervorragenden Stütztönen den Gesang der alten Germanen durchzogen haben.

In meiner Schrift über exotische Musik (Essen 1899) glaube ich nachgewiesen zu haben, daß in den Tonsystemen der Natur- und orientalischen Kulturvölker sich mehr oder weniger Intervalle unseres Systems vorfinden, welche als Stütztöne jede Musik leiten und unterstützen. Der Schluß liegt nahe, daß auch in der Kindheit unseres Volkes die Musikübung sich derselben einfachen musikalischen Gebilde befleißigte. Wenn wir schon in Bruchtonsystemen derartige Stütztöne finden, wieviel mehr mußte das tonale Gefühl in einem System zum Ausdruck kommen, dessen Intervalle sich den tonphysikalischen Klängen am meisten näherte! Alte, aufgefunde Instrumente aus der Bronzezeit (Luren)<sup>1)</sup>, das Fehlen der lähmenden Macht der Hierarchie, welches besonders England zugute kam, der Mangel des Verkehrs mit den südeuropäischen Staaten machen die Annahme zur Wahrscheinlichkeit, daß die Musiktradition in den nördlichen germanischen Staaten schon vor dem 14. Jahrhundert ein Tonsystem überlieferte, dessen Ähnlichkeit mit unserm Dur und Moll außer Zweifel steht. Wir müssen die historische Übereinstimmung mit unserer heutigen Diatonik deshalb als Tatsache hinnehmen, weil die Musikgeschichte jedes Kulturvolkes (z. B. Chinesen, Inder, Araber), also auch unsrer Vorfahren, beweist, daß es seine Musiktradition bloß übernommen und ausgebaut hat. Es läßt sich nur bei ganz wenigen Ausnahmen (z. B. bei Japanern, Indianern) nachweisen, daß ein fremdes Tonsystem sich Eingang verschafft hat. Ich spreche von Volksmusik. Was diese zur Kunstmusik damaliger Zeit in Gegensatz gebracht hat, unterliegt teilweise kirchlichen, teilweise andern Gründen, die in der ungleichen Anerkennung, bzw. in den verschiedenen Eigenschaften der Intervalle ihre Wurzel haben. Die Anerkennung, bzw. die praktische Musikübung muß bezüglich der Wahl bestimmter Tonnuancen bei unsern frühesten Vorfahren sich so lange in ungewissen Bahnen bewegt haben, bis die Kirche eingriff<sup>2)</sup> und die Kultur einen größeren Fortschritt im Instrumentenbau<sup>3)</sup> zuließ, wodurch die Annahme festgefügt Töne ermöglicht wurde. Mit diesen beiden Faktoren hob sich bis zum 16. Jahrhundert sehr rasch die musikalische Kunst, und zwar zugunsten der Kirche die Kunstmusik und im Bereiche der an Zahl schnell wachsenden Instrumente die Volksmusik<sup>4)</sup>.

»Die deutschen Instrumente standen bei den Provençalen und Lombarden in besonderem Ansehen.« Virdung<sup>5)</sup> nennt uns allein 55 im Volksleben benutzte Instrumente, die später, teilweise verbessert, von der Kunstmusik übernommen wurden. Sämtliche Flöten und ähnliche Instrumente mit festliegenden Tönen enthalten, soweit sie bis heute noch vorhanden, die diatonische Skala mit unreiner Terz und Septime<sup>6)</sup>.

1) Siehe A. Hammerich »Die altnordischen Luren«, Leipzig 1894.

2) Durch Einführung der Tonschrift, die aber bekanntlich in ihren ersten Formen (Neumen) Wandlungen in der Intonation begünstigte.

3) Wobei die Vorliebe für die Saiteninstrumente, welche ebenfalls den Schwankungen der Intervalle Rechnung trugen, bemerkbar ist.

4) C. Weinhold, »Die deutschen Frauen im Mittelalter«. Wien.

5) »Musika getutscht, 1511«.

6) Ich verweise auf die diesbezüglichen Untersuchungen in meiner Arbeit: »Über Tonreihen altdeutscher Musikinstrumente mit meßbaren Griffen«. Monatshefte für Musikgeschichte. Leipzig 1904.

Diese Unfreiheit in der Wahl der Tonnancen spiegelt sich in der Musikgeschichte jedes Volkes wieder. Sie ist auch für unsere Vergangenheit als eine Wunde zu bezeichnen, die nebst andern Gründen die kirchliche Autorität schon vom 8. Jahrhundert ab veranlaßte, dem Volke ein ihr genehmes Ton-system, in guter Absicht zwar, aber in offener Unkenntnis des musikalischen Volksempfindens, deshalb ohne jeden Erfolg, aufzuzwingen. So wird uns schon aus der Zeit Karl's des Großen von Streitigkeiten berichtet, die zwischen der Bevölkerung und den römischen Gesangslehrern ausbrach, weil erstere die fremden Tonfolgen wegen der schwierigen Auffassung entschieden ablehnte. Nur mit vieler Mühe vermochte Kaiser Karl dem römischen Kirchengesange Eingang zu verschaffen. Ist meine Behauptung kühn, wenn ich diese Ablehnung aus dem damals noch ausgeprägten Mangel an Stütz- und Leittönen in den Kirchentönen und aus deren absolut homophonem Charakter herleite? Die Ungewißheit der Terzenanschauung im Volke mag es erklären, daß z. B. der deutsche epische Volkston<sup>1)</sup> bloß aus Mollmelodien bestand und die Durmelodie erst mit Beginn des lyrischen Volksgesangs zu Anfang des 14. Jahrhunderts aufkam. G. Lange schreibt in seiner Geschichte der Solmisation<sup>2)</sup>: »Im 8. Jahrhundert gesellte sich der griechisch konzentische Gesang zum akzentischen Gesang der Psalmodie und trat mit der Bevorzugung des Mollgeschlechts in scharfen Gegensatz zum Durcharakter der Psalmodie«. Die Kirchensänger konnten nicht über die Terz einig werden.  $B\flat$  und  $b\sharp$  galten bei allen damaligen Theoretikern als ein Ton<sup>3)</sup>.

Die Existenz der Hexachorde im 11. Jahrhundert ließ die Septime ganz außer acht, bzw. verschleierte ihren Gebrauch. Selbst im Heptachord galt der 7. Ton als unselbständig und durfte nicht als Anfangston einen Gesang beginnen. Maillart sagt<sup>4)</sup>: »Wenn man vom 6. Ton aus vorwärts schreitet, so gibt es keine bestimmte Messung zum folgenden Ton, weil das eine Mal ein Ganzton, das andre Mal ein Halbton folgt. Daraus erhellt, daß es keinen bestimmten Ton nach 1a (6. Stufe) gibt«. Zu diesen schwankenden Tonverhältnissen seien noch ein paar Beispiele über die allmähliche Wandlung des Moll in Dur gebracht. So schreibt Arnold in seinen Erklärungen über das Locheimer Liederbuch<sup>5)</sup>: »Die Einteilung der 46 Melodien nach Tongeschlechtern ergibt 30 Moll- und 16 Durtonarten. Gehen wir 100 Jahre weiter, so finden wir z. B. in Forster's 'Frischen Liedlein' von 130 Melodien 95 in Dur und 35 in Moll«. Dasselbe Bild zeigen auch andere Liederhandschriften. In der Jenaer Liederhandschrift (aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts) verteilen sich die Tonarten unter 78 Melodien folgendermaßen: 26 dorisch, 8 phrygisch, 28 lydisch, 4 mixolydisch und 12 jonisch. Dagegen finden wir in Böhme's Altdeutschem Liederbuch, welches seine Volksweisen zumeist dem 15.—17. Jahrhundert entnommen, von 226 Liedern 114 jonisch, 22 mixolydisch, 52 äolisch und 41 dorisch<sup>6)</sup>. Daher die Erscheinung, daß in Melodien, je weiter sie sich in frühere Jahrhunderte verlieren, das Moll vorherrscht, während Dur die Überhand gewinnt, je mehr

1 Chrysander, Musikwissenschaft I, 31.

2 Sammelbände der IMG. I. S. 539.

3 Ebendort 540.

4 *Les tons on discours sur les modes de musique*, Fournay 1610, p. 52.

5 Chrysander, Musikwissenschaft I, S. 31.

6 Die Zahl der Lieder, welche O. Koller in Sammelbände d. IMG. IV, Heft 1, untersucht.

sie sich der neueren Zeit nähern. Zur weiteren Charakteristik des weltlichen Gesanges vor dem 14. Jahrhundert vertritt H. Riemann in seiner »Geschichte der Musiktheorie« (S. 407) folgende Ansicht: »Es ist Grund zu der Annahme vorhanden, daß die Tanzlieder noch viel weiter zurück (wie im 15. Jahrhundert) in ähnlicher Weise schlicht und akkordisch gesungen und gespielt worden sind, so daß man nur von einem allmählichen Übergreifen des Stils dieser lange von den Meistern der höheren Kunst gering geachteten und kaum erwähnten Volksmusik auf das Gebiet der eigentlichen Kunstmusik reden könnte.« Ein Zeugnis aus dem 12. Jahrhundert<sup>1)</sup> schreibt den Bewohnern des nördlichen Schottlands ein mehrstimmiges Singen mit ganz verschieden sich bewegenden Stimmen zu und behauptet, daß schon den Kindern dasselbe durchaus geläufig sei, vermutlich sei diese Art des Singens vor langer Zeit von Skandinavien herübergekommen. »Daß dieses volkstümliche mehrstimmige Singen in der Hauptsache ein Singen in Terzen und Sexten gewesen sein wird, haben wir allen Grund zu vermuten«, fügt H. Riemann (ebendort S. 410) hinzu. Und daß die Befestigung der Durterzanschauung nach neuesten Forschungen der altenglischen Musik und den schon erwähnten Instrumentenfunden im Norden ihren Anfang genommen und sich allmählich nach dem Süden zu verbreitet, ist meine Meinung.

Johannes de Grocheo (um die Wende des 13. Jahrhunderts) war der einzige Musikgelehrte seiner und späterer Zeit, der es nicht unter seiner Würde hielt, über Volksmusik zu schreiben. Er sagt<sup>2)</sup>: »Die Musik läßt sich auf drei Hauptglieder zurückführen. Ein Glied handelt von der einfachen oder bürgerlichen Musik, die wir auch Volksmusik nennen, ein anderes: regelmäßige, zusammengesetzte kanonische Musik, welche auch Mensuralmusik heißt. Die dritte Gattung aber ist jene, welche aus beiden vorhergenannten hervorgeht und gleichsam zu etwas Besserem aneinander gereiht wird. Diese Gattung wird geistlich genannt und ist zum Lobe des Schöpfers bestimmt.« Wir erfahren auch hier (S. 79) eine interessante Kritik über den Halbton, die uns von neuem überzeugt, wie sehr der Sauerteig der Kirchentöne die allgemeine Musikanschauung der gebildeten Stände mit ihrer Homophonie durchdrang: »Halbton oder Diesis sagt man, nicht weil dieses Intervall die Hälfte eines Ganztones faßt, sondern weil an dessen Vollkommenheit etwas fehlt. Es ist dies gleichsam ein verminderter oder unvollkommener Ton, der, mit einem anderen verglichen, zu ihm etwa im Verhältnisse von 256:243 steht. Er hat aber die Eigenschaft, jeden Gesang und jede andere Konkordanz zusammen mit dem Ganzton zu messen und im Gesang die Melodie zuwege zu bringen«<sup>3)</sup>.

Von sonstigen Volksweisen aus dieser Zeit gibt uns Arnold<sup>4)</sup> noch einige Beispiele, entnommen der Straßburger Liederhandschrift des H. v. Laufenberg und dem schlesischen Singebüchlein von V. Triller. Diese Lieder prägen ebenfalls die Durtonart scharf aus, wonach Arnold die deutsche Tonalität als »nationales Eigentum« schon für diese Zeit mit Recht in Anspruch nimmt.

1) Gerald de Barri »*Descriptio Combriae*«.

2) Joh. Wolf, Die Musiklehre des Joh. de Grocheo, Sammelbände I, Heft 1, S. 84.

3) Über den Gebrauch der Diesis (♯) und des Semitoniums könnte noch manches auf das Tonale sich Beziehende hier gebracht werden, wenn es nicht zu weit abführte.

4) Chrysander, Musikwissenschaft II, S. 36—39.

In bezug auf die eingangs gestellte zweite Frage haben wir uns mit der Stellung der Kirche zur Volksmusik insbesondere, und mit den Beziehungen des Volkes zu der verschrobenen Kunstpraxis in der Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts zu beschäftigen. Es ist als selbstverständlich anzunehmen, daß seit der Einführung des Christentums die Kirche stets bemüht war, die römischen Gesangsformen nebst deren Tonarten dem Volke beizubringen. Sehr bezeichnend ist es, daß die in der gregorianischen Zeit (590—741) aufgestellten Reformen vier Kirchentöne ( $d-d'$ ,  $e-e'$ ,  $f-f'$ ,  $g-g'$ ,) und deren Plagale aufstellten, welche dem Volksempfinden vollkommen fern lagen. Die fehlenden authentischen  $c-c'$  und  $a-a'$  wurden erst viel später aufgenommen und im Mittelalter von  $c$  an klassifiziert. Muß man nicht unwillkürlich auf den Gedanken kommen, daß die stolze, unnahbare Kirche die beiden Tonreihen von  $c$  und  $a$  nur deshalb ablehnte, weil diese als Vertreter der Volksmusik als nicht würdig genug erachtet wurden? Unser Verständnis wird erleichtert, wenn ich die Ansicht der Kirche über den »Jonicus« ( $c-c'$ ) mit Worten des zeitgenössischen Musikgelehrten Glarean<sup>1)</sup>, der diese Tonart wissenschaftlich vertrat, im Auszuge wiedergebe: »Der Jonicus ist harmonisch geteilt, daher erster Modus und der gebräuchlichste. Besonders zu Tänzen passend, haben ihn viele Gegenden Europas in häufigem Gebrauch. Im Gegensatz zu den alten Kirchenmusikern ist er seit 400 Jahren (also vom 12. Jahrhundert ab) bei den Kirchenmusikern so beliebt, daß diese, angelockt durch die Süße und den gekünstelten Reiz desselben, viele Gesänge des Lydius ( $f-f'$ ) in diesen verändert haben. Manche legen diesem Modus leichtfertigen Mutwillen bei, indem nämlich nach ihm bei den Tänzen leichtfertige Bewegungen stattfinden und daher ein Dichter gegen die verdorbenen Sitten seiner Zeit sich so ausgesprochen: „Es freut sich zu lernen jonische Tänze die mannbare Jungfrau“.

Da diese Tänze nicht anders klingen konnten wie sämtliche andere Volksweisen (Gassenhauwerlin, Reutterliedlein usw.), so lag es auf der Hand, daß die kirchliche Macht mit allen Mitteln den Gebrauch dieser Tonart, schon aus moralischen Gründen, bekämpfte. Es muß uns heute eigentümlich anmuten, wenn Gerbert in seinen *Scriptores* III. 16 (1784) schreibt: »Selbst Mönche waren der „schlimmen, falschen Musik“ anheimgefallen und war der ehrsame Theoretiker Elias Salomonis infolgedessen der Meinung, daß Gott sich jetzt nicht mehr um sie bekümmern würde.«

Das Wesen der Kirchentonarten, welches besonders nach der harmonischen Seite hin bis heute noch nicht vollständig aufgeklärt ist, unterschied sich von dem Volkstonsystem hauptsächlich durch den Gebrauch der Leittöne und der Dominante, die nicht immer mit der Quinte identisch war. Die verschiedenartige Lage der ganzstufigen Leittöne, deren herbe, majestätische Wirkung die Kirchentöne vornehmlich charakterisiert, die komplizierten harmonischen Gebilde mußten die Musiktreibenden auf die Dauer verwirren, wenn auch die damaligen vornehmen Stände sich einer tieferen musiktheoretischen Vorbildung befleißigten als die heutigen. Es läßt sich deshalb musikgeschichtlich ein allmähliches Reduzieren, ein Hinzielen auf die im Volksmunde gebräuchlichen Tonbeziehungen verfolgen<sup>2)</sup>. »Stein auf Stein mußte schließlich von dem scheinbar so festgefügtten Ban der Kirchentonarten losbröckeln, abgespült von dem Strom des modernen Dur und Moll, der aus

1) Dodekachordon II, S. 90.

2) K. Krebs, »Dirutas Transilvano«. Viertelj. f. Mus. VIII. S. 353.

der Volksmusik hereinflutete.« Dieses Absterben in allen Stadien klarzulegen, wäre einer besonderen Arbeit wert. Im Sinne meines Themas mag die Aufzählung einiger Tatsachen genügen. Koller<sup>1)</sup> und Böhm<sup>2)</sup> geben zu, daß für die Aufzeichnung der alten Volkslieder nur vier Tonarten in Betracht kommen.

1. jonisch =  $\widehat{c d e f g a h c}$ ,
2. mixolydisch =  $\widehat{g a h c d e f g}$ ,
3. äolisch =  $\widehat{a h c d e f g a}$ ,
4. dorisch =  $\widehat{d e f g a h c d}$ .

Wenn wir die Finales und Confinales, bzw. Stütztöne<sup>3)</sup> mitrechnen, tritt für Nr. 1 und 2 in überraschender Form das Durempfinden und für Nr. 3 und 4 das Mollempfinden zutage. Die abweichenden Intervalle lassen sich sämtlich mit Erscheinungen des heutigen modernen Tonlebens identifizieren, ohne daß eines der beiden Tongeschlechter darunter litte. Der ganzstufige Leitton  $f-g$  in Nr. 2 entspricht den neuesten Bestrebungen besonders nordischer Komponisten, statt der Halbstufe die Ganzstufe an dieser Stelle als Leitton einzuführen. (Grieg, Sinding, Bossi, Rebikoff usw.) Die kleine Septime  $g$  in Nr. 3 ist noch heute Eigentum der melodischen Molldurleiter. Die große Sexte  $h$  in Nr. 4 erinnert an das Hauptmann'sche Molldurssystem. Die lydische und phrygische Tonart sind nach Ansicht der Forscher im Volksliede nicht vorhanden<sup>4)</sup>. Blindkuhspielend erscheint mir der Kampf zwischen der lydischen und jonischen Tonart wegen der Anwendung des  $b\sharp$  und  $b\flat$ <sup>5)</sup>. Glarean meint treuherzig<sup>6)</sup>: »Die Sänger unserer Zeit (1590) verändern sämtliche lydische Gesänge in den Jonicus, gleichsam als ob eine Verschwörung gegen den Lydius bestände und seine Verbannung öffentlich beschlossen sei.« Er schildert dann das Verderben des Tritonus und sagt zum Schluß widerstrebend »ich glaube, daß die durch das ganze Leben hindurch beobachtete sklavische Gewohnheit gegen den Jonicus die Ursache ist, der Jonicus natürlicher (sic!) als der Lydius und dieser zu ernst für das Volk ist.« Guido, Manchettus, Bart-Ramis, Catton sprechen sich alle in ähnlicher Weise darüber aus. Calvinus vertritt außerdem die Ansicht<sup>7)</sup>, daß in der praktischen Musik zwar die Antike nachwirke, aber in der Volksmusik eine harmonische Begleitung vorhanden sei, die man sich als Baßform mit Hilfe der Tonika, Ober- und Unterdominante zu denken habe.«

Die Neigungen der Minnesänger mußten auf die Dauer der kirchlichen entwachsen. Der Respekt der Notenschreiber bzw. der Kompositionen berücksichtigte die individuelle Wiedergabe durch oftmaliges Offen-

beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder lexikalisch zu ordnen, s. IV, 1. Heft.

itsches Liederbuch, S. LIX.

auch Reperkussionstöne, welche innerhalb des Modus am häufigsten wurden, nämlich für jonisch =  $g$ , mix. =  $d$  und  $e$ , äolisch =  $e$  und  $a$  und  $f$ .

ne Funde, z. B. Hammerich's Über isländische Musik, Sammelbände I, tellung der lydischen Tonart in den Volksliedern der Isländer gelten e.

statt  $f g a h c d e f$  die Durreihe  $f g a b c d e f$ .

II. S. 100.

Benndorf, Calvinus als Musiktheoretiker, Viertelj. f. Musik X, 450.



lassen des  $b$ , ob  $b\flat$  oder  $b\sharp$ , wodurch immer wieder der jonische Charakter heraustretet. Freilich dauerte diese Unsicherheit ca. 300 Jahre, weshalb für uns die Entzifferung oft ungemein erschwert worden ist.

Ist es zu verwundern, wenn die Komponisten infolge der Schwächen, die den mehrstimmigen Gesang belasteten, die zu verschrobenen Dufteleien ausgeartete Musik mit dem frischen Blute der Volksmusik zu beleben sich bemühten? Beim Durchblättern der mehrstimmigen Liederbücher früherer Jahrhunderte sollte man wegen der fremdartigen Tonalität und unnatürlichen Rhythmik oftmals auf einen anders gearteten Musiksinn schließen. »Gott sei Dank blieben die befremdlichen Melodien Ausfluß einer einseitigen, geschmacklosen Kunstrichtung nur in engeren Kreisen«<sup>1)</sup>. Das Volk nahm schon damals an den Erzeugnissen einer verschrobenen Kunstpraxis wenig Anteil. Es ließ sich, in seiner Art zu singen, nicht irre machen, sonst hätte J. der Grocheo die Volksmusik nicht als selbständig gekennzeichnet. Aber umgekehrt hielt auch hier besser. Die Umwandlung von Volksliedern in Kirchenlieder ist bekannt. Heinrich von Laufenberg legte seinen geistlichen Gedichten weltliche Melodien unter, und dichtete weltliche Lieder in geistliche um.

Im Widerspruch zu der Verachtung, welche die zeitgenössischen musikalischen Schriftgelehrten von einer Erforschung des Volksliedes früherer Jahrhunderte abzog, steht der eigenmächtige Gebrauch des letzteren in der mehrstimmigen Vokalmusik jener Zeit. Ich verweise auf die mehrstimmigen Liedersammlungen von Ott, Fink, Forster, Orlando Lasso, Ekkard, Haßler, Regnart und die Verzerrungen der Volkslieder in der altniederländischen Kontrapunktik. Es muß also doch die Urkraft und Gemühtiefe der dem Volke abgelauchten Lieder die Komponisten von dem Werte überzeugt haben, der nicht zum geringen Teile in der Durdiatonik wurzelte.

Die günstige Lage gegenüber der Kunstpraxis zeigt sich ferner in der Entwicklung der Monodie. Die vorhin erwähnte Bemerkung des Calvisius über harmonische Begleitung des Einzelgesanges, das Vorhandensein entsprechender Instrumente, die zur Begleitung eingerichtet waren, die Geschichte der Traubadoure und sonstigen fahrenden Leute geben Zeugnis, daß in der volksmäßigen und häuslichen Musik bis ins früheste Mittelalter hinein das einfache Lied mit Begleitung gepflegt wurde. Die Vertreter der Kunstmusik des 17. Jahrhunderts scheuten sich nicht, getreu diesem Vorbilde, die Monodie zu einer Stilgattung zu erheben, die bekanntlich der ganzen neueren Musik als Urform angehört.

Meine eingangs gestellte letzte Frage bezieht sich auf die bisher als selbstverständlich geltende Annahme, daß die Volksliederaufzeichnungen in den uns überlieferten Handschriften als korrekt wiedergegeben anzunehmen seien. Ich stehe auf einem anderen Standpunkte. Die angeführten historischen Beispiele geben sämtlich den Beweis, daß das Volkslied, soweit wir zurückschauen können, seine eigenen Wege gewandelt ist. Die Lieder, die von Anbeginn dem Volksmunde entquollen, sind wie ein reines fließendes Gewässer, welches infolge kirchlicher und anderer Einflüsse wohl streckenweise verdunkelt, verunreinigt werden konnte, aber stets sich wieder selbst reinigte und ungetrübt allen Freunden echter, tiefer und einfacher Musik als Labe zu dienen vermochte. Die Tonformen, aus welchen das Volkslied

---

1) Chrysander, Musikwissenschaft II, S. 162.

schöpfte, müssen meines Erachtens gar nicht von den Musikgelehrten jener Zeit verstanden worden sein. Die vermeintlichen Fehler, die nach Ansicht dieser Herren der Volksgesang in sich barg, lagen wesentlich auf tonpsychologischem Boden und nicht in der Umgehung der Kirchentöne. Der Volksgesang des 14. bis 16. Jahrhunderts mag eine Ähnlichkeit mit den Kirchentönen gehabt haben, nicht aus Gehorsam gegen letztere, oder gar in Kenntnis derselben, sondern nur infolge der Unsicherheit in der Wahl der Tonnuancen. Das Wesen der Terz, welches heute noch in bezug auf Reinheit große Eigentümlichkeiten in sich trägt<sup>1)</sup>, die Erkennung des halbstufigen Leittones, der aus der Befestigung der Tonika sich von selbst ergab, müssen im keuschen musikalischen Volksempfinden lange den richtigen, von Natur und sinnender Lebensweise unterstützten Gefühlswert gefunden haben, ehe die Musikgelehrten dieses überhaupt ahnten. Ich halte es für einen großen Irrtum, diesen Gefühlswert aus der Herrschaft der Kirchentöne herzuleiten. Das Volk kümmerte sich ebensowenig, ja wegen der größeren Schwierigkeit wohl noch weniger um die vielen Tonarten, wie das heutige Volk um unsere beiden Tongeschlechter. Welche Berührungspunkte sollte der Volksgesang mit der Tonkunst jener Zeit überhaupt gehabt haben, da doch die Vermittelung der Schrift, der Schule fehlte? Etwa die der Kirche? Obgleich das Volk von der Hierarchie geknechtet wurde, gab die Kirche ihre musikalische Macht ihren Gliedern gegenüber zum großen Teil aus der Hand, da sie in vornehmer Zurückhaltung die Kraft und Wirkung des Volksgesanges unterschätzte und ihm den Eingang in den Gottesdienst verwehrte. Wieviel weniger konnte es der Kirche gelingen, den künstlichen Aufbau ihrer Tonarten vom Volke in dessen Lieder aufgenommen zu wissen! So wenig man heute der Kirche einen musikalischen Einfluß zusprechen kann, so wenig konnte in damaliger Zeit, wo das Volk überhaupt nicht mitsingen durfte, von einem direkten Einfluß auf die Kreise, wo nur Volksliedermusik gepflegt wurde, die Rede sein. Von den seit Jahrhunderten sich gleich bleibenden katholisch-rituellen Einrichtungen war die Musik die erste, welche sich in bezug auf die Beteiligung des Volkes dem Althergebrachten entzog. Das gilt auch von ihren Tonarten, deren Herrschaft sich eine Zeitlang über die damalige Kunstmusik erstreckte, aber niemals von den Nordgermanen in ihrem ganzen Umfange anerkannt worden ist. Für das diatonisch-melodische Prinzip der Kirchentöne fanden unsere Vorfahren, denen der Harmoniesinn angeboren, kein Verständnis<sup>2)</sup>. Die schon erwähnten Schwächen des damaligen Volksgesanges konnten allerdings die Musikgelehrten zu der Annahme verleiten, daß z. B. eine zu eng gefaßte Terz und Septime »dorisch« klänge. Wir haben hier aber mit dem Bestreben jedes musikalischen Gehörs zu rechnen, nämlich jedes fremde oder gewohnte Intervall nach dem subjektiven Gefühlswert einzuschalten, in ähnlicher Art wie die Gewohnheit des »Zersingens« im Volke. Das an Kirchentonarten gewohnte Ohr wird die primitiven Lieder nach Gefallen ähnlich modifiziert haben, wie die Forscher fremder Völkerstämme die Lieder der in ungewohnten, fremden Intervallen sich bewegenden Natursänger.

1) Vgl. Stumpf's Untersuchungen über Reinheitsurteile konsonanter Intervalle, Beiträge zur Ak, u. Mus. 2. Heft.

2) Der Unterschied der Harmonieherrschaft unter den Bewohnern Nordeuropas und der Melodieherrschaft in Südeuropa läßt sich bis zum heutigen Tage verfolgen: Wagner, Strauß kontra Verdi, Mascagni usw.

Aus meinen Darlegungen geht hervor, daß die Tonkunst wohl aus dem Volksliede geschöpft, aber nicht umgekehrt. Dieser Überzeugung muß die Frage folgen: nach welchen Vorbildern hat sich denn der Volksgesang entwickelt? Würden wir als Tatsache annehmen, daß die Obertonphänomene und die geheimnisvollen Verschmelzungsstufen einen Einfluß auf die Wahl und Beziehungen der Intervalle zueinander ausüben, dann wäre der Schlüssel zur Lösung dieser Frage gegeben. Es ist aber höchst unwahrscheinlich, daß die erste objektive physikalische Grundlage und die zweite tonpsychologische Wahrheit bloß den Anhängern unseres Musiksystems vorbehalten geblieben sein sollte. Trotz der Wirkung auf alle Völkerrassen sehen wir die verschiedenartigsten Resultate, Tonsysteme, die nach Meinung neuester Musikforscher (Polak, Stumpf) etwas Gemeinschaftliches in den »Stütztönen« haben sollen. Es müssen aber noch sonstige kulturelle Gründe (geographische Einflüsse) vorliegen, die der letzten Frage entgegenkommen. Wie sich heute die Ornithologen noch nicht darüber einig sind, ob der Vogel aus sich selbst das Singen lernt oder mit Hilfe der Nachahmung, wird auch die Erforschung der Entstehungsursachen unseres Volkstonsystems vorläufig ein ebenso ungeöstes Rätsel bleiben, wie die Entstehungsursachen der verschiedenen Sprachidiome.

Essen.

Ludwig Riemann.

## New Works in England (V).

*Frederick Corder's "Elegy"*. It is not often that the fanciful and ingenious is also decidedly beautiful, but here it is so. A 13-year old child-student of the Royal Academy of Music having died, Corder conceived a commemorative elegy to be played on 24 violins in as many parts by as many of the professors or fellow-students. Two of the violins are tuned down to *F* (parts written in scordatura), but otherwise the harmony lies all above that note; until the last fourth of the work, when the organ enters and the violins go into unison down to the end. The 24 violins are as a matter of fact in three sets of 8; while each part is more or less independent, and at one place there is an actual twentyfour-fold entry. The characteristic-haunting death-melody, which everyone carries away as reminiscence of Richard Strauss's "Tod und Verklärung" (entering after letter *T* and prevailing with lovely harmonic variants to the end) is plainly the opening of the chorale-tune by Severus Gastorius 1690, to words "Was Gott tut, das ist wohlgetan", by Samuel Rodigast 1675. After a 24-bar first-subject, certainly rather harsh, Corder has a melodious pathetic second-subject: then in the working-up enters this phrase from "Tod und Verklärung"; then the whole chorale (33 bars) on organ, as above-said, as accompaniment to second-subject, and the Dresden Amen in the strains ending the work. An impression of great distinction is produced by this singular piece. The Professors were Blahá, Cathie, Dyke, Gibson, Frye Parker, Wessely, Zimmermann: the rest were students. Corder is Curator of the Royal Academy of Music. For his career as orchestral composer, opera-composer, etc., see Mrs. Julian Marshall's article s. v. in "Grove". He has never made an ill-written or ineffective work. But his art resembles a perfectly-equipped barque sailing in a mare clausum. He has not reached his dues.

*Edward Woodall Naylor's prize-opera "The Angelus"*. The Attic idea of an opera-competition, (for a Greek Tragedy with its occasional musical

accompaniment and singing chorus of 15—50 was a rudimentary opera) differed radically from ours. The new piece was offered to the Archon, who, if he considered it good enough or if he thought fit, allotted a chorus, in other words put it in rehearsal. Several of these were played in succession, with no concealment of authors' names, at one or other of the Dionysian Festivals, especially the Great Spring Festival, in an open-air theatre, to an audience of some 30,000 of all ranks. The latter alone by their applause, and they regarded it as a solemn religious function, decided the competition and allotted 1st, 2nd, or 3rd prize. The wealthy subscribed for the general expenses, which were heavy; but the prize was only a wreath or crown. Our present-day idea of an opera-competition is that a sum of money shall be advertized as prize, that authors shall anonymously send in their "scores" (those remarkable paper-epitomes) for adjudication in the chamber by two or three experts, and that the public shall hear only the one successful piece, whose author is then discovered and announced, with their own power limited to *ex post facto* approval or disapproval. Such a system can be defended on the ground of necessity, etc.; but its disadvantages are clear, that there is enormous waste of force in making the numerous unsuccessful pieces, that judges of musical works on paper (however high-minded and expert) undertake an extraordinarily difficult task, and that the public cannot by the nature of the case be given any grounds for the adjudication. It is earnestly to be hoped that in opera at least we have heard the last of competitions, and that the public may acquire the right of being their own judges through a "National" opera-house, which shall practically experiment *coram publico* with new works as part of its contract with superior authority. Ricordi's in 1905 generously announced a £ 500 prize for a "lyric" opera by a British composer, under the usual anonymous conditions, the libretto to be first approved. After delays, an expert jury of three was found. Fifty-two libretti were sent in, and finally 29 operas. Think of the fruitless labour of the 28 unsuccessful! Prize adjudged to "The Angelus" in 5 short acts, libretto by Wilfrid Thornely, a Cambridge lawyer, music by E. W. Naylor, a Cambridge organist. The plot is too absurd to be detailed. A dying Abbot bequeaths to a novice knowledge of a Thessalian herb, which gives the Elixir of Life, and enjoins its quest. The "Angelus" is the convent-bell rung every now and then to recal stage personages to solemn thoughts. The novice falls in love, but also gets the herb from the Vale of Tempe. He fails to save his innamorata thereby, but (as a punishment for nothing except obedience to the behests of his abbot) is forced "against his will" to swallow his own elixir, at which point the history gives over. It is Death personified — here not the King of Terrors, skeleton or shrivelled corpse, but according to present-day mawkishness a very buxom young woman with quite enormous wings — who tenders the cup of earthly Immortality. Thus the final situation is as silly as it could be. Ernest Newman has described the plot as the "stale sweepings of the old romantic opera of the last century". The libretto, if really only prose in slices, and a bad Longfellow, is rather better than the plot. The music is not very original. The "angel of death" walked straight out of the pages of "Gerontius", the prettiest air (about Dame Nature) was evidently composed after playing the "Reconnaissance" of Schumann's *Carneval*, and the spirit of "Golden Legend" is omnipresent. An opera-composer must either

by instinct or calculation work up to climaxes, which here scarcely exist. Still the music is natural and unaffected, fluent and well-turned; and it may unhesitatingly be said, that it is better to be like this, than to ape foreign styles. Some pages are really very pretty, and Naylor would evidently write good comic-opera. Covent Garden performances. The two American Macleennans (husband and wife) effectively took the leading parts. Well mounted (Wirk), and conducted (Percy Pitt). Composer (b. Scarborough 1867) is a clever man, son of organist of York Minster; has brought out cantatas 1892 and 1902, and written a book "Shakespeare and Music" (Dent 1896).

*Alick Maclean's cantata, "The Annunciation"*. This was performed as 1st part of a Queen's Hall "Richter" concert (London Symphony orchestra, Sheffield choir), the 2nd part being Beethoven's 9th Symphony. Text from the Bible. Musical scheme based on Elgar's "Apostles", but has an individual fund of melody, and the quasi-Palestine characterization, especially at the close of the work, is marked. Composer (b. Eton, 1872) won Moody-Manners prize with one-act opera "Petrucchio" (Covent Garden, 29 June 1895), and has produced three-act "Quentin Durward" (Royalty Theatre 29 April 1904), and two-act "Liebesgeige" (Mayence 15 April 1906). F. Gilbert Webb writes on *The Annunciation*: — "The eternity of change is one of those silent influences little realised by the majority; yet, like the central idea of a Greek tragedy, it marches in a relentless chain of consequences, diverting our paths and moulding our lives. Change is the outward manifestation of life and the herald of death, and it rules in the artistic world as relentlessly as in matters mundane. In music no greater evidence of its presence exists to-day than in the transitional state of English oratorio. For centuries the model set up by Handel was blindly accepted as the only becoming form in which Bible scenes and incidents could be set to music, and Mendelssohn's *Elijah* gave fresh life to the classic design. The prolonged popularity of this work has set up a kind of standard by which even people who have little musical knowledge judge new sacred compositions; but musicians know that this form, notwithstanding its dependence on pure melody and occasionally dramatic music, is impracticable to modern writers, and if it were used it is doubtful whether it would be accepted by the people. Where are the dozens of works designed in frank imitation of Mendelssohn's style? The time has come when a departure is inevitable, when, as in secular works, the design of the music must be governed by the spirit of the text. Edward Elgar has made a bold attempt to break new ground with *The Apostles* and *The Kingdom*, but time alone will show whether he has found the right road. Another pioneer has made his appearance, Alick Maclean, hitherto an operatic composer. Some people have asked why, having entered upon an operatic career with some success, he has turned his attention to oratorio. The answer is surely that he is a British subject, that he thinks it necessary to live, and that there is no opening at present for English opera. In taking the subject of the *Annunciation* the composer, while entering on debateable ground, had a subject of wide appeal and deep significance. The story of the Virgin Mary has been the power that has uplifted womanhood to her present high estate, and a composer could scarcely have a greater religious subject than the prologue to *The World's Greatest Tragedy*. That the composer realised his respon-



sibilities and felt the subject keenly, page after page of his music bears unmistakable evidence. The choral prelude is most impressive, and the final crescendo at the close, followed by a pianissimo Amen, reveals the attitude of the composer, namely, strong dramatic feeling combined with intense reverence. This combination, Italian in its essence, is prominent throughout the work, imparting to it vividness and solemnity. As is not unusual with the younger writers, Alick Maclean's earnestness is at times greater than his resource, and one device, highly effective in itself viz. carrying the voices up to a powerful climax, and then following it on with a rapid diminuendo is used so often as to engender a sense of monotony. This however is a small matter compared with many extremely fine passages in the work, the keen perception shown of the appropriate, the vocal character of the voice parts, and the clearness but richness of the orchestration. The last two attributes are so rarely found in modern works that they ought to contribute in no slight degree to the acceptance of this lofty and sustained effort. Another feature of the work is the oriental colouring, which, uncommon in English sacred music, must be admitted to be consistent and appropriate in the setting of Biblical scenes. That Alick Maclean has made an important contribution to the modern development of the treatment of sacred texts can scarcely be doubted. He has striven to individualise each character who speaks in the first person, has carefully separated the narrative from the dramatic portion, and has refrained from writing long choruses. Whether the work will become popular depends on the public discerning the truth and consistency of its musical expression."

*Edward Elgar's Symphony in F, op. 55.* His first and as yet only one (see X, 48, Nov. 1908). First performance, Manchester, 3 Dec. 1908 (Richter); first in London, 7 Dec. 1908 (Richter); first in New York, 3 Jan. 1909 (Damrosch); first in Vienna, 20 Jan. 1909 (Löwe); first in St. Petersburg, 6 Feb. 1909 (Siloti); first in Leipzig, 11 Feb. 1909 (Nikisch); first in Bournemouth, 27 Feb. 1909 (Dan Godfrey). Also played or booked for: — Berlin (Nikisch), Birmingham (Halford), Blackheath (Mackern), Boston, Brighton (Sainton), Bristol (Hunt), Budapest, Chicago, Eastbourne (Tas), Hamburg (Nikisch), Liverpool (Richter), London Queen's Hall (composer and Henry J. Wood), London Symphony (Richter), London Philharmonic (Nikisch and composer), Middlesbrough (composer), Munich (Löwe), Nottingham (Allen Gill), Southport (Speed), Toronto, Worcester (Atkins). Altogether to date 52 performances, and 12 booked. A greater immediate run than any known orchestral work of the first class, not excepting Tschaikoffsky's Pathetic Symphony. Following appeared in "English Supplement" immediately after first performance, and repeated hearing since confirms impressions: — At last. As on a surf-bound coast a boat drifts backwards and forwards, then recoils, then suddenly on the crest of a high wave touches land, so with England in this case. In respect of the latest developments of highly-charged emotional music her attitude has been indeterminate, baffling. Now at the hands of one of her own veritable sons, not those of an alien or a naturalized person, a work has been produced so absolutely up to date in every sense, of such commanding merit, and of such extraordinary and immediate success, that no one can doubt land has been touched, nay a definite territorial point in music-evolution has been annexed. All honour to Elgar, who has secured this for England.

At last. Elgar's own output has been variable, and his tenets uncertain. Unless possibly to most intimate friends, it was quite unknown which way this time the cat was going to jump. With very commendable self-restraint he has worked at his symphony for years (finished last summer) in silence. But the end is the clearest possible manifestation and declaration that he is content not only with old frameworks but also with old definitions. Of course newspapers have the usual talk about "messages", "spiritual consolations", and the like; which harmless. There is also a repetition of the more aggressive dogma that the practical handling of the mysteries of the aesthetic sense by a creative artist must be by itself "mere weaving of patterns in notes". But anyhow Elgar has lent no countenance to such positions. His work is formal in the highest sense, and he has specifically denied that it has any poetic basis or any programme. He has only flung to the somewhat disconcerted writers the bone of "outlook on life"; it is to be feared that they will not find much on it. Felix Clay's penetrative remarks at p. 290 of *Quart. Mag.* for January 1908 may be compared.

At last. The critic may now cease stricture, indeed surrender at discretion. Elgar's self-evolution in face of the public has compelled criticism. The much-talked-of orchestral variations (1899) were, except for the later superadded finale, downright ugly and awkward at their core; and if they were admired for their cleverness, they touched no heart. The oratorio-style, if containing enormous sentiment, has been a patchy idiom, which must necessarily create rival camps among the listeners. Some of the lighter music has been vapid. But in purely orchestral large-scale music, as shown for instance in "Cockaigne" (1901), "From the South" (1903), and the "Allegro for strings" (1905), Elgar has gone on from strength to strength. And he has ended by attaining the same power which Strauss has, of writing continuous and longbreathed melody, Wagner's "melos", the sole essence of real music. In other words he has attained beauty. When that is the case, the critic hauls down his flag.

Technical analysis is out of the question in this narrow space. But, as typical sample, a few words on Movement I (first of four). Introduction (A $\flat$  maj.) is a 23-bar tune (7 + 10 + 6) played once through in rough but effective 2-part counterpoint Berlioz-fashion, then repeated in full harmony; all this without an accidental. Then an Allegro with the normal segments exactly in place: — 1st subject (D min.), bridge, 2nd subject (F maj.), development with no extreme key-deviations, 1st subject recap. (D min.), 2nd subject recap. (A $\flat$  maj.), Coda (A $\flat$  maj.). Note the apparently strange keys. The solution however is that the Introduction itself (which permeates the episodic portions and finally ends the work) coalesces with the nominal "1st subject" to form the first limb of the balance of the First Movement. The composer's mind oscillated really (as does the hearer's) in an orderly way between A $\flat$  and F. By such tonal devices, added to an enormous wealth of thematic working and figuration, does Elgar breathe a new life into the venerable "sonata-form".

Of the whole symphony (55 minutes) it can only be said that it is by far the most important work which this composer has produced, and is probably, looking to its strong individuality, the finest symphony since Brahms. By the side of this great stuff, Tschaikoffsky's fascinations are puerilities. Scene of enthusiasm at first London performance not paralleled in a London

concert-hall within memory. Score is for triple wind all down the armature, including trumpets, so limited to bands of say 70 and upwards; which a wide subject.

## The London "Worshipful Company of Musicians".

The English Trade-guilds or Craft-guilds (to be distinguished from the religious-charitable guilds) are lost in Anglo-Saxon antiquity, and were analogous to the "Confraternities" of S. Europe. They were the members of a trade joined together for self-protection; also with the functions of a modern mutual Friendly Society. They were not allowed to exist without Royal Charter, and once existing they were exclusive; that is to say, within their allotted territorial jurisdiction no non-members could ply that trade, under penalties of fine and imprisonment which they themselves had the power to inflict and enforce. English Anglo-Saxondom was not the semi-savage feebly-coordinated organization supposed by some; but rather one showing self-governing and compactly cohesive qualities, at least the equal of anything prevailing nowadays.

Very similar to the trade-guilds, there were from time immemorial guilds of Minstrels; these including even women. At Rymer's Foedera, XI, 642, is Latin text of a Charter (original is in Hereford) given in 1469 by King Edward IV to the "King's Minstrels", with guild-jurisdiction of all England except Chester County. And the text of this assumes existence of previous such charters.

Tracing the situation as well as may be from the certainly obscure charter, the "King's Minstrels" of 1469 seem to have been a select body in the King's service and pay, who had already been licensing other minstrels all over the country, and who wished now hereby to strengthen their authority against non-licensed outsiders. But how much was old in the charter, and how much new, cannot be said. Nor is the mutual situation at all clear, in respect of licensees on the one side, and of the persons who "receive the King's pay" on the other. Under the words of the charter, this "Brotherhood of the King's Minstrels" had a Marshall with life-tenure, and two Wardens with yearly tenure; maximum entrance was fixed at 3 s. 4 d. (perhaps £ 10 of our money); prayers for the Royal Family were their only specified duty; they received the right of cooptation and perpetual succession; they could make binding rules; they had absolute power to govern their own members, and to punish (as above said) unlicensed practitioners; fines were credited to their own funds.

At about the time of this charter the somewhat analogous, though much more art-creative, Meistersinger of Germany were pushing their way up from the trading towns of the Upper Rhine (Mayence and Alsace) into Bavaria (Augsburg, Würzburg, Nuremberg, etc.). Hans Sachs of Nuremberg (1469—1576) was a little later.

In the course of years, this and that separate township received a general charter *quod habeat gildam mercatoriam*; which meant a union of guilds, otherwise a "Community". And eventually, the trade-guilds ousting other organizations, the said Community became a Town Corporation. This took place specially in the metropolis, London. About 1500 (reign of Henry VII), holding some position among the London guilds, is found a

"Fellowship of Minstrels and Freemen of the City of London". What may have happened meanwhile to the all-England "King's Minstrels" guild is not known. This City Fellowship petitioned the Lord Mayor and Aldermen of London on the familiar theme of exclusive jurisdiction; asking, that is to say, that "no maner of foreigner" shall under penalty of paying a fine of 3 s. 4 d. to the Fellowship be permitted to "occupie any Minstrely, singyng or playeing upon any instrument" within the City or its franchises; "foreigner" here means any non-member. Apparently they succeeded; but in 1555 (reign of Mary) the same point was raised, so their powers were not too strongly secured. It is doubtful whether during this period the London musical guild had any special authority beyond what they derived from the City Corporation; to whom in fact they in some form or other rendered service. But in any case, on 8th July 1604 (reign of James I) they obtained a Royal Charter. This Latin document (of great length and showing the development of legal technicality since time of Edward IV) established the London guild, already existing for at least a century, as the "Master, wardens, and commonality of the Art or Science of the Musicians of London". Known at the present day under the title shown in heading to these notes, the same body continues under the same charter. It is thus in direct succession at least 400 years old.

On 15th October 1604, William Camden (1551—1623), the antiquary and Westminster School headmaster, by this time Clarencieux King-at-arms in the Herald's College, assigned to the Company by virtue of his office its present coat-of-arms; the crest cognizance a 7-stringed lyre, the common charge on a field azure a swan rising. The swan as the soft-voiced bird (τὸ ψάλιον ἄγρυα) was given as the companion of Apollo and Orpheus; for soaring to the clouds, cf. Horace, "Multa dircaeum levat aura cycnum Tendit, Antoni, quotiens in altis Nubium tractus".

On 25th August 1606 the Company had their Byelaws passed by the Lord Chancellor. The charter and byelaws combined show the Company as consisting of Master, 2 Wardens, and 13—20 Assistants (these forming the "court"), with an indefinite number in the commonalty; the court with powers of fine and "committing to ward" (the latter presumably upon the court's own premises), in respect not only of members, but also of all minstrels and musicians living in the City or for 3 miles round, who transgressed the byelaws. Thus the Company of that date had complete control of all professional music, high and low, in London. When it lost its power to imprison and so summarily enforce its own fines without recourse to other courts, must be left to legal antiquaries to determine. In XVII century it dwindled numerically almost to extinction; due, says Arthur F. Hill in Grove's Dictionary article "Musicians' Company", to the Commonwealth (1649—1660) and Puritanism. However in 1700 (reign of William and Mary) it re-appears, having then, — by the authority of the Lord Mayor and Court of Common Council, who are not cited in the charter, — its jurisdiction extended to dancing-masters.

Though there was never a breach of continuity, yet there is, as at present available, no further information till 1828. Then the Company issued a book containing "Laws and Orders". These make no claim to deal with non-members. They are mainly concerned with forfeits, fines and payments, on taking office, on declining office, on dealing with apprentices, et in multis

istiusmodi; all apparently to be collected by internal discipline, though one of the heavy forfeits (law iv) "may be levied on the member's goods or chattels". At the end of the Laws comes: — "All fines, penalties and forfeitures recovered shall be applied to the use of the poor of the Company". The exact financial situation under this document must be interpreted by experts.

Since 1858 a list of Masters and other particulars have been recorded. A Collard, of the pianoforte firm, appears 7 times as Master; Sir John Stainer and Sir Frederick Bridge each twice: Mr. C. T. D. Crews, the present Master, thrice.

During last septennium there has been an astonishing revival, due to progress of musical enthusiasm and the great liberality of individuals. There are now over 100 "Liverymen" (i.e. those entitled to wear the robes of the guild, from O. F. livrée or bestowal). The entrance on "taking the livery" is £ 42.16.0. The best known of the other City Companies (total number being now 79) are: — Apothecaries, Clothworkers, Drapers, Fishmongers, Goldsmiths, Grocers, Haberdashers, Ironmongers, Mercers, Merchant Taylors, Salters, Skinners, Stationers and Vintners. The Musicians' Company, not able to compete in wealth with these, has nevertheless in last few years rendered certain signal services to music. Such are: — the Music-Exhibition of 1904 (tercentenary of the Royal Charter, full account at V, 500, August 1904), the Carnegie and Palmer scholarships at Guildhall School of Music, various pecuniary prizes for composition (Crews, de Lafontaine, Cobbett, etc.), re-institution of a yearly St. Cecilia celebration (X, 241, May 1909), a St. Cecilia window in St. Paul's (Crews, see ditto), and numerous other minor activities and benefactions. They sent two direct representatives to the Vienna Festival-Congress of last month.

The revivication of this very ancient City Company is one of the most remarkable events in contemporary London life. The Phoenix of Osiris might be quartered with the swan of Apollo.

## Zur Cembalofrage.

Unter diesem Titel nimmt Herr Dr. Nef in der vorigen Nummer der Zeitschrift Stellung gegen den von mir auf dem Chemnitzer Bachfest gehaltenen, im letzt-erschienenen Jahrbuch der Bachgesellschaft abgedruckten Vortrag »Cembalo oder Pianforte?«. Ich war in die Notwendigkeit versetzt gewesen, an vielen Stellen meines Vortrags die einseitige, historisch oft unrichtige Darstellung zu bekämpfen, deren sich Herr Dr. Nef in einem früheren Aufsatz »Cembalo und Clavichord« (Peters-Jahrbuch 1903) schuldig gemacht hatte. In seinem neulichen Artikel beharrt nun leider Herr Dr. Nef, ohne einen einzigen seiner Irrtümer einzugestehen, auf seinem früheren Standpunkt; sein Bestreben, meine an ihm geübte Kritik abzuwehren, tritt zwar offensichtlich hervor, dennoch aber begnügt er sich, abgesehen von einigen ironischen Äußerungen, mit der Erklärung: er wolle mir an dieser Stelle nicht antworten, der Worte seien vorderhand genug gefallen, die Praxis müsse nun die praktische Seite der Frage entscheiden. Ich bedauere, dieses Verfahren nicht gelten lassen zu können. Der Vorwurf, historisch Unrichtiges geschrieben zu haben, läßt sich nicht am Klavier entkräften. Ich darf verlangen, daß Herr Dr. Nef mich auf seinem eigenen Gebiet als »feiner Historiker« widerlegt; geschieht dies nicht, so ist die Annahme berechtigt, daß er mich nicht widerlegen kann.

In meinem Vortrag ist eine ganze Reihe von Tatsachen angeführt, von deren



Vorhandensein Herr Dr. Nef keine Ahnung gehabt haben kann; denn wären sie ihm bekannt gewesen, so hätte er nicht an ihnen vorbeigehen können und wäre zu andern Schlüssen gekommen. Die Nef'sche Behauptung, daß die Klavierwerke der Seb. Bach vorangehenden Meister, ebenso wie diejenigen Seb. Bach's selbst, lediglich für das Cembalo geschrieben seien, daß das Klavichord in der älteren Zeit nur aus äußeren Gründen, wegen seiner Billigkeit und leichten Transportierbarkeit benutzt worden sei, ist von mir an der Hand unantastbarer Zeugnisse der zeitgenössischen Theoretiker und Komponisten als falsch erwiesen worden; ich habe gezeigt, daß im Gegenteil gerade diejenigen Meister, die am direktesten auf Seb. Bach eingewirkt haben, das Klavichord vor dem Cembalo bevorzugt haben, daß sie die Mängel des stärkeren, aber ausdruckslosen Cembalos wohl erkannt haben, daß der ihren Spuren nachgehende Bach seinen Klavierstil am Klavichord gebildet hat. Der bisherige Hauptzeuge für Bach's Hinneigung zum Klavichord, J. Nik. Forkel, war von Herrn Dr. Nef fälschlich für unzuverlässig erklärt worden; ich habe festgestellt, daß neben Forkel noch andere vollwichtige Zeugen vorhanden sind. Die zugunsten der Cembalothorie unternommene Nef'sche Deutung des Titels der Inventionen habe ich als widersinnig nachgewiesen und eine Menge direkter äußerer und innerer Gründe für die Tatsache angeführt, daß der ausdrücklich für die Musiker bestimmte, vornehmste Teil der Bach'schen Klavierwerke für das Klavichord geschrieben ist. Im allgemeinen aber habe ich mit neuen Argumenten den Spitta'schen Satz gestützt, daß Bach die meisten seiner Klavierwerke »für ein Idealinstrument komponierte, das die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Klavichords vereinigte«. (Bezüglich des Näheren muß ich natürlich auf meinen Vortrag selbst verweisen).

Auf alle diese Ausführungen, resp. Korrekturen will also Herr Dr. Nef nicht antworten, aber er findet es ratsam, auf einem Nebenwege an mich zu kommen. Er bedient sich hierbei der vorsichtigen Redewendung: »es scheint, als ob« (eine Einkleidung, die auch in seinen früheren Auseinandersetzungen über das Wohltemperierte Klavier eine besondere Rolle spielt; vgl. meinen Vortrag, S. 79). »Herr Buchmayer scheint selbst mit dem Klavichord nicht genauer vertraut zu sein, sonst würde er doch wohl aus eigener Erfahrung urteilen und brauchte sich nicht für die Charakterisierung auf ein Urteil von Fuller-Maitland zu beschränken«. Also aus der Tatsache, daß ich in meinem Vortrage, um mich möglichst objektiv zu zeigen, einen Gewährsmann habe reden lassen, der seit Jahrzehnten das besterhaltene Cembalo und eines der besterhaltenen Klavichorde besitzt, der mich vor 12 Jahren durch sachverständige Hinweise verpflichtet hat, aus dieser Tatsache soll der Schluß hervorgehen, daß ich selbst versäumt habe, mich mit der Behandlung des Klavichords vertraut zu machen? So lange Herr Dr. Nef nicht aus meinen Worten meine Unkenntnis des Klavichords erweisen kann, so lange hat er kein Recht, den am Eingang meines Vortrags gegebenen Versicherungen zu mißtrauen.

Herr Dr. Nef erhofft für seine Theorie einen großen Erfolg auf Grund der praktischen Versuche, die er demnächst in Wien anstellen wird. Es ist mir leider nicht möglich, den Kongreß zu besuchen; ich kann aber unter Berufung auf meine lange Erfahrung erklären, daß derartige Versuche für mich längst nicht mehr neu sind, daß sie also mein heutiges Urteil keineswegs mehr beeinflussen können.

Der letzte Grund für die irrtümlichen Anschauungen des Herrn Dr. Nef liegt in seiner zu nüchternen Auffassung der künstlerischen Schaffenstätigkeit überhaupt. Er hält es für unmöglich, daß die Phantasie eines Genies sich über die innerhalb der Praxis seiner Zeit möglichen Ausdrucksmittel hinaustragen lassen kann. Ganz konsequenterweise stellt er deshalb den Grundsatz auf, daß alle Werke so aufgeführt werden sollen, wie sie zu ihrer Entstehungszeit geklungen haben. Lehrt denn aber nicht die Musikgeschichte, daß jeder kühne Neuerer die Fesseln der Praxis seiner Zeit gesprengt hat, daß er von seinen Zeitgenossen ebendeshalb nicht verstanden worden ist, weil seine Werke mit der bisherigen Technik, mit den bisherigen Kunstmitteln nicht richtig wiedergegeben werden konnten? Ist

denn nicht fast jeder Fortschritt im Instrumentenbau durch den vorwärtsdrängenden Geist der Komponisten zustande gekommen? Gewiß ist es äußerst erstrebenswert, daß wir die im 17. und 18. Jahrhundert geltende Praxis (ganz besonders die der Ensemblesmusik) genau kennen lernen und damit den Boden, in dem die Werke der damaligen Meister wurzelten, die Klangmittel, die der schaffenden Phantasie die nächste Anregung gaben, wieder gewinnen. Wie kann aber jemand behaupten, daß die Phantasie notwendig auf diese nächsten Mittel beschränkt geblieben sein müßte! Wie kann man glauben, daß so ausnahmsweise Genies wie Bach auf das Niveau ihrer Mitwelt heruntergedrückt werden dürfen! — Um seine Ansicht zu befestigen, zieht Herr Dr. Nef Vergleiche mit allen andern Künsten, wobei es ihn wenig kümmert, daß er diejenigen Kunstwerke, welche von vornherein fertig vor uns hingestellt werden, zusammen wirft mit den andersgearteten, welche der Vermittelung bedürfen, um in Erscheinung zu treten. Nur die Dichtkunst kann hier in Vergleich kommen, und da frage ich: Sollen wir künftig Shakespeare's Dramen ohne Dekoration aufführen? Sollen wir Goethe's Faust von der Bühne streichen, weil er nicht dafür geschrieben ist? Und was nun die Musik betrifft: Sollen wir trotz der Klagen, die schon ältere Meister als Bach über die Mangelhaftigkeit ihrer Klavierinstrumente ausgestoßen haben, die Bach'schen Werke dafür büßen lassen, daß das Pianoforte nicht 50 Jahre früher zur Ausbildung gelangt ist? Sollen wir Beethoven's Sinfonien so aufführen, wie sie zuerst gespielt worden sind? (Was würden wir da zu hören bekommen!) Sollen wir Beethoven's *F-moll*-Sonate op. 57, für die selbst die Klangkraft unseres jetzigen Instruments nicht völlig ausreicht, wieder auf einem alten Wiener Flügel vortragen?

Aber der Respekt vor dem historischen Standpunkt! Hat Bach seine Werke geschrieben, damit sie später einmal als »geschichtliche Quellen« dienen sollten? Wer sie als geschichtliche Quellen studieren will, der möge sich in die Bibliotheken bemühen und Einsicht in die Manuskripte nehmen! Sollen aber die Bach'schen Werke aufgeführt werden, so greifen die künstlerischen Forderungen Platz, die in erster Linie dahin gehen, so viel als möglich dem Gehalt der Werke gerecht zu werden. Wer Solowerke auf dem Cembalo spielen will, der möge Kompositionen wählen, deren Inhalt die Grenzen des auf dem Instrument Erreichbaren nicht überschreitet!

Ich weiß wohl, daß ich mich mit Herrn Dr. Nef über diese Fragen nie einigen werde. Doch halt, ich tue ihm Unrecht: Er ist vorsichtig genug gewesen, trotz der Bestimmtheit seiner Grundsätze unter 1000 Fällen eine mögliche Ausnahme gelten zu lassen. Welchen Grund mag er hierfür haben? unter welchen Umständen kann seiner Meinung nach die Ausnahme eintreten? Hierüber schweigt er sich aus. Sollte hier nicht, vielleicht unbewußt, der Wunsch maßgebend gewesen sein, ein Sicherheitsventil für die Stunde der Gefahr zu besitzen? — Ich beantworte Herrn Dr. Nef's Zuruf wie folgt: »Spielen Sie die Fugen in *Cis-moll*, *Es-moll* oder *B-moll* aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers auf dem Cembalo und auf einem gut erhaltenen Klavichord! Darauf lassen Sie jemand, der es kann, dieselben Fugen auf dem Pianoforte spielen! Sodann — ziehen Sie schnell die Reißleine Ihres Ventils und gestehen Sie zu Ihrer Rettung, daß von der Auflage von 1000 Fällen, die Sie fürs erste vorgesehen haben, gleich der erste Fall die offengelassene Ausnahme präsentiert!«

Zum Schluß noch eine Anmerkung: Herr Dr. Nef sagt von sich selbst, daß er in seinem ersten Artikel zugunsten der alten Klavierinstrumente »etwas scharf« vorgegangen sei. Liegt darin nicht doch ein Eingeständnis von Irrtümern? und darf jemand, der scharf vorgeht, sich wundern, wenn ihm scharf begegnet wird?

Dresden.

Richard Buchmayer.

## Extraits du Bulletin français de la SIM.

No. 4.

La Jeunesse de Lully (suite), par L. de la Laurencie et H. Prunières.

A partir de 1651, Lully, en sa qualité de compositeur de la musique instrumentale, se trouvait chargé d'écrire les danses et symphonies exécutées à la cour; il joignait à ses mérites de musicien ceux d'un habile danseur et se montrait dans les entrées aux côtés du roi et des gentilshommes; c'est ainsi qu'il parut, pour la première fois, dans le *Ballet royal de la Nuit*, exécuté au petit Bourbon; son nom revient dès lors dans presque tous les divertissements de la cour. En 1661, Lully reçut le grade de surintendant et compositeur de la musique de la Chambre; en 1662, il épousa la fille de Michel Lambert, le chanteur, maître de la musique du roi, qui assura à son futur gendre la survivance de sa charge.

Etude de musique orientale, par P. J. Thibaut.

Le Néi, flûte de roseau à embouchure de corne ou d'ivoire, est le plus parfait des instruments à vent; son origine se perd dans la nuit des temps. Les descriptions qu'en ont données Villoteau, Dom J. Parisot, et Fétis sont loin d'être exactes. D'après les récents travaux de M. Raoul Jecta, on peut affirmer aujourd'hui que le néi est basé sur le principe de la résonnance harmonique; cette conclusion est d'une extrême importance pour l'étude des systèmes musicaux usités en Orient.

Un Sermon wagnérien prononcé en l'église de la mission hollandaise à Saint-Petersbourg.

(Traduction conforme par J. E.)

Chopiniana, par G. Knosp.

Quelques anecdotes sur Chopin; date exacte de sa naissance; comment fut conçue la marche funèbre; le prétendu *Journal* de Chopin; reproduction d'un autographe.

## Vorlesungen über Musik.

Berlin. Geh.-Rgt. Prof. Dr. H. Kretzschmar in der staatswissenschaftlichen Vereinigung zwei Vorträge über Beethoven.

Hamburg. Ferdinand Pfohl am Vogt'schen Konservatorium einen Zyklus von Vorträgen über Richard Strauß.

Krakau. Dr. Zdislaw Jachimecki über »Die Musik der Gegenwart«. Dr. Adolf Chybiński über »Josef Haydn« (aus Anlaß der Haydn-Feier, vom Musikinstitut veranstaltet).

Lemberg. Edmund Walter über »Chopin, Schumann, Liszt — drei Stile«; derselbe über die Arbeit von Chybiński: »Die Beziehungen der poln. Musik zu abendländischen im 15. und 16. Jahrhundert«. Dr. Z. Jachimecki über »Chopin«.

Warschau. H. Opiński über »Mieczysław Karłowicz«.

## Notizen.

Bonn. Am Beethovenfest gelangte das Bruchstück eines noch ungedruckten Quintetts für Blasinstrumente (Oboe, Fagott und drei Hörner) zur ersten Aufführung, eines der wenigen Werke Beethoven's in dieser Gattung. Nach Erich Prieger's Mitteilungen fällt die Entstehungszeit etwa in die Jahre 1798—1802. Erhalten haben sich nur die beiden ersten Sätze, und auch im ersten findet sich eine, wenn auch leicht zu ergänzende Lücke. Vom Menuett existieren 15 Takte, das Finale ist ganz verloren gegangen. Das Quintett erhebe sich nach Inhalt und Form weit über die beiden Septette op. 71 und op. 81a und bilde durch seine ernste, teilweise elegische Stimmung einen Gegensatz zu dem Sextett op. 20.

**Halle a. S.** Dr. Hermann Abert, bis dahin Privatdozent für Musikwissenschaft, wurde von der Regierung zum ordentlichen Honorarprofessor an der hiesigen Universität ernannt.

**Krakau.** Im »Verein der Liebhaber vom alten Krakau« hat sich eine Musiksektion gebildet, die mit Katalogisierung aller praktischen und theoretischen Musikalien, die sich in öffentlichen und Klosterbibliotheken, Archiven und Museen Krakaus befinden, beschäftigt ist. Zum Vorsitzenden wurde Herr Akademiemitglied Dr. Stanisław Tomkiewicz, zum Schriftführer Herr Dr. Adolf Chybiński, zu Mitarbeitern die Herren Boleslaus Wallek-Walewski und Boleslaus Raczyński erwählt. Die Vereinigung beabsichtigt eine Reihe von Beiträgen zur Geschichte der Musik in Krakau, welches seit dem 14. Jahrhundert bis 1700 das Zentrum der poln. Musikkultur war, in dem »Jahrbuch« der Vereinigung herauszugeben.

**Mailand.** Die in dieser Saison neu einstudierte »Vestalin« von Spontini hat der Aufführungszahl nach doch einen weit bedeutenderen Erfolg davongetragen als man anfänglich prophezeite. Sie wurde 16mal, d. h. mehr als irgend eine andere Oper gegeben. Die Zahl der sämtlichen Saisonvorstellungen belief sich auf 68.

**Mariazell.** Am 16. Mai wurde hier eine sehr geschmackvolle silberne Gedenktafel: »Joseph Haydn, dem Schöpfer der Mariazeller-Messe von den Wiener Kirchenmusikvereinen« enthüllt. Dabei gelangte die betreffende Messe in dem Festgottesdienst zur Aufführung.

**Musikunterricht an russischen Schulen.** Überraschend klingt die Nachricht, daß an den russischen Schulen die probeweise Einführung des Klavierunterrichts beschlossen worden sei (Klavierlehrer Nr. 8). »Man will den Klavierunterricht nicht nur an den Gymnasien, sondern auch an den höheren und den Bürgerschulen obligatorisch machen. Er soll ebenso wie der Gesang gelehrt werden. Zuerst lernen die Schüler die Noten und etwas von der Harmonielehre, in den Gymnasien soll sogar das Studium des Kontrapunktes obligatorisch sein. Volkslieder und leichtere Melodien müssen die Schüler nach Gehör spielen, alsdann werden die Fortgeschrittenen die Werke der Meister zu spielen bekommen. Unter den Schülern und Schülerinnen Rußlands hat diese Neubestimmung große Freude hervorgerufen.«

**Paris.** L'Opéra a donné, le 5 mai, la première représentation de Bacchus, opéra en 4 actes, poème de Catull Mendès, musique de M. Massenet. Cet ouvrage, qui est la suite d'Ariane, des mêmes auteurs, joué il y a deux ans à l'Opéra, n'a pas suscité beaucoup d'éloges dans la presse.

La saison russe, organisée par notre collègue, M. G. Astruc, au théâtre du Châtelet, a commencé le 17 mai, par le Pavillon d'Armide, le Prince Igor, et le Festin.

**Posen.** Hier feierte der Hennig'sche Gesangverein mit seinem Gründer und Leiter Prof. C. R. Hennig, einem Mitglied unserer Gesellschaft, sein 40jähriges Bestehen mit dem dreitägigen 4. Posener Musikfest, das dem greisen, noch überaus rüstigen Dirigenten viele wohlverdiente Ehrungen einbrachte. Geboten wurden u. a. Bach's h-moll-Messe und Beethoven's neunte Sinfonie.

**Stuttgart.** Aus dem »württembergischen Bachfond« ist in letzter Zeit der »Württembergische Bachverein« mit dem Sitz in Stuttgart hervorgegangen. Zum Vorsitzenden wurde Oberlandesgerichtsrat Dr. G. Gmelin gewählt. Unter den 7 Vorstandsmitgliedern sind im ganzen zwei Musiker, Prof. S. de Lange und A. Benzinger. Der Verein will bestehende, sich ihm anschließende Chorvereinigungen dadurch unterstützen, daß er ihnen aus der zu gründenden Vereinsbibliothek zur Aufführung Bach'scher Werke das nötige Notenmaterial zur Verfügung stellt und eventuell sogar die finanzielle Garantie bei solchen Aufführungen übernimmt. Demnach dürfte der W. Bach-Verein schon über ein bedeutendes Vermögen verfügen. Süddeutschland hat bekanntlich keinen Anschluß an die »Neue Bachgesellschaft« gesucht, da einige süddeutsche tonangebende Bachkenner die Prinzipien der »Neuen Bachgesellschaft« nicht teilen und der Ansicht sind, Bach müsse mit modernen Mitteln ergänzt werden, um ihm zur Wirkung zu verhelfen.

Ob sich der Verein mit diesen Prinzipien nicht auf ein ausgefahrenes Geleise begeben hat, wird die Zukunft lehren. So viel läßt sich ja gut überblicken, daß die Aufführungen nach überarbeiteten Partituren seltener werden.

Wien. Im Heiligenstädter Park soll ein neues Beethovendenkmal errichtet werden nach dem Entwurfe des vor sieben Jahren verstorbenen Bildhauers Rud. Weigl. Das Denkmal zeigt den Meister in aufrechter Haltung, wie er im Schaffenssturm über die Fluren Heiligenstädts wandle. Das Gewand trägt den Charakter seiner Zeit, und auch das ganze Arrangement des Denkmals soll sich genau der Beethovenzeit anpassen

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

**Auerbach, F.** Handbuch der Physik. 2. Aufl. (Hrsg. von A. Winckelmann.) 2. Band: Akustik. Mit 367 Abbildgn. Gr. 8<sup>o</sup>, X u. 714 S. Leipzig, J. Ambr. Barth, 1909. M 25,—.

**Bekker, Paul.** Das Musikdrama der Gegenwart. (Kunst u. Kultur.) Stuttgart, Strecker & Schröder. M 1,60.

**Bernoulli, Eduard.** Hektor Berlioz als Ästhetiker der Klangfarben. (Antritts-Vorlesung.) 8<sup>o</sup>, 28 S. Zürich, Hug & Co., 1909.

**Briefe an einen Komponisten.** Musikalische Korrespondenz an Adalbert von Goldschmidt. Mit ein. biograph. Würdigung d. Komponisten v. F. Schalk. Hrsg. v. E. Friedegg. Berlin, Harmonie. M 2,50.

**Challier's Ernst,** großer Frauen- u. Kinderchor-Katalog, m. ein. Anh.: Terzette. 1. Nachtrag, enth. d. neuen Erscheinungen v. März 1904 bis März 1909, sowie einige ält., bish. noch nicht aufgenommen. Lieder. (Lex. d. Liedes, V. Tl.) S. 167—203. Lex. 8<sup>o</sup>. Gießen, E. Challier, 1909. M 3,—.

**Dobrzyński, Wacław Tadeusz.** Richard Wagner, eine kritische Skizze (polnisch). 8<sup>o</sup>, 68 S. Verlag von Leo Zdzikowski, Kieff, 1909.

Verf. beschäftigt sich mit der Inhaltsangabe der Reformen von Wagner, sowie mit den Beziehungen des Meisters zum Polentum. Geistreich ist die Schrift bis zum gewissen Grade; wissenschaftlich will sich der Verf. allerdings nicht betätigen. Ob die slavischen Nationen einen in der Art von Wagner, nur auf nationalen Ideen fußenden Reformator hervorbringen werden, das weiß der liebe Gott. A. Ch.

**Fischer-Planer, Ernst.** Einführung in die Musik v. Rich. Strauß' »Elektra«.

Zum Verständnis d. Meisters. Erläuterungen z. Wesen d. mod. Musik. Mit Notenbeispielen. 8<sup>o</sup>, 63 S. Leipzig, Reform-Verlag, 1909. M 1,—.

**Gleichen-Rußwurm, A. v.** Weimar, Bayreuth, München, »drei deutsche Kunststätten«. Leipzig, Verlag deutsche Zukunft. M —,40.

**Joseph Haydn's handschriftliches Tagebuch** aus d. Zeit sein. zweiten Aufenthaltes in London 1794 und 1795. Als Manuskript zur 100. Wiederkehr seines Todestages, 31. Mai 1909, in Druck gelegt v. Joh. Fr. Engl. 8<sup>o</sup>, 60 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. M 2,—.

**Hazay, Oe. v.,** Die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, russisch-deutschen und englischen Gesangs-Literatur. 20,5×10,5 cm. 111 S. Leipzig, F. Schuberth jr., 1909. M 1,—.

**Heuler, Raimund,** Der Gesangsunterricht in den unteren Klassen der Volksschule als Grundlage einer fortschrittlichen musikalischen Jugend- und Volks-erziehung. 48 S. Würzburg, Richard Banger Nachf., 1908. M 1,80.

Die Heuler'sche Schrift gibt zunächst einen gedrängten, gut orientierenden Überblick über die seit Pestalozzi erschienenen hauptsächlichsten Gesangsmethoden, spricht sich dann über Wesen und Bedeutung des Eitz'schen Tonwortes, dem sicherlich die Zukunft gehören wird, aus, stellt eine größere Anzahl Thesen auf für eine zweckmäßige Reform des Elementarunterrichts in den Schulen und gibt in ihrem zweiten Teile praktische Anleitung für den auf der Basis des Tonwortes zu gestaltenden Unterricht im ersten Schuljahr. Knappe Darstellung, sicheres, scharfes Urteil und größte Sachlichkeit zeichnen das Buch vor den



meisten Schriften ähnlichen Charakters vorzüglich aus. Georg Kaiser.

**Kratzsch, Max**, Der Kampf des Münchner Tonkünstler-Orchesters u. seine Bedeutung f. d. deutschen Musiker. 80, 63 S. München, G. Birk & Co., 1909. M —,60.

**Kuhlo, Herm.**, Geschichte der Zelter'schen Liedertafel von 1809 bis 1909, dargest. nach d. Tafelakten. Mit 2 Hellograv. u. 7 Faksms. Gr. 80, 170 S. Berlin, Horn & Raasch, 1909. M 3,—.

**Leineweber, C. H.** Das Graduale Junta 1611. Ein Beitrag z. Choralgesch. des 17. Jahrhts. XIV. Heft d. Veröffentlgn. der Gregorian. Akademie z. Freiburg (Schweiz). (P. Wagner.) Gr. 80, VII u. 72 S. Freiburg (Schweiz), Buchdruck. d. Werkes v. Hl. Kreuz, 1909. M 2,—.

**Lubomirski, Gregor.** Handbuch der Harmonielehre in 3v Lektionen (polnisch). Verlag v. Leo Idzikowski, Kieff, 1909.

Ein verdienstvolles Büchlein, für die Praxis ganz gut passend und leicht verständlich geschrieben. A. Ch.

**Meyer, Rich. M.** Die Meisterstücke des deutschen Volks- und Kirchenliedes. Berlin, W. Weicher. M —,75.

**Nagel, Wilib.** Studien zur Geschichte der Meistersänger. Langensalza, H. Beyer & Söhne. M 3,—.

**Neitzel, Otto, und Ludwig Riemann**, Musikästhetische Betrachtungen. Erläuterungen d. Inhalts klass. u. moderner Kompositionen d. Phonola- u. Dea-Künstlerrollen-Repertoirs. 3. Aufl. Hrsg. von d. Ludwig Hupfeld A.-A. Leipzig. Kl. 80. 235 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. M 2,50.

**Niederheitmann, Friedrich**, Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. 4. vermehrte und auf Grund neuester Forschungen verbesserte Auflage von Dr. Emil Vogel. XXXII u. 157 S. Leipzig, Merseburger, 1909. M 4,—.

Das schon 1877 in erster Auflage erschienene Niederheitmann'sche Buch hat durch Emil Vogel endlich die tiefgreifende Überarbeitung erhalten, deren es so dringend bedurfte. Die Einleitung hat ein ganz verändertes Gesicht bekommen: Caspar Tieffenbrucker, der seinen Platz als Erfinder der Violine längst hat verlassen müssen, hat jetzt auch seinen Posten im Mittelpunkt der Niederheitmann'schen Einleitung aufgegeben.

Selbstverständlich ist die Beschreibung der sechs sogenannten Tieffenbrucker'schen Violinen fortgeblieben und durch einen kleinen Abriß der Geigenvorgeschichte ersetzt worden. Es wäre wünschenswert gewesen, wenn bei dieser Gelegenheit auch zwei Bemerkungen des Verfassers gestrichen worden wären, die sich heute nicht mehr aufrecht erhalten lassen; die eine betrifft die Behauptung, daß bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts Streichinstrumente nur zur Begleitung des Chorgesanges benutzt worden seien, die andre, daß die germanischen Elemente die Ecksteine für den Prachtbau italienischer Musik gebildet hätten. Der technische Teil des Buches ist bis auf einige stilistische Kleinigkeiten unangestastet geblieben. Neu sind ein auf Eug. Mailand's Werk gestützter Abschnitt über alte Lackrezepte aus der klassischen Periode des italienischen Geigenbaues, ein Kapitel über die Geschichte des Geigenbogens und die Zusammenstellung einer Anzahl Geigen, Violon und Violoncelli von Stradivari. Der Hauptteil, ein alphabetisch-chronologisches Namen-Verzeichnis der Geigenbauer nebst einer Charakteristik ihrer Werke, das Vogel schon in der vorigen Auflage besorgt hatte, ist stark erweitert worden. Dabei vermißt man allerdings die ausgiebigere Heranziehung der musikalisch-biographischen Lokalliteratur. Z. B. ist in Valentini's *Musicisti Bresciani* Matteo Bente's Vermögenseinschätzungsurkunde abgedruckt, in der er sich — 1637 — 57jährig nennt, wie paßt das zu dem mitgeteilten Violazettel von 1580? Curt Sachs.

**Schjelderup, Gerhard, und Niemann, Walter**, Edvard Grieg. Biographie u. Würdigung s. Werke. 201 S. Leipzig, C. F. Peters, 1908.

Unter den vielen während der letzten zwei Jahrzehnte erschienenen Büchern und Abhandlungen über Grieg nimmt die vorliegende Arbeit einen hervorragenden Platz ein.

Der erste Teil — die Biographie — ist von Gerhard Schjelderup, der schon 1903 das norwegische Werk »*Edvard Grieg og hans Værker*« publiziert hat, ausgearbeitet. Sch.'s deutsche Biographie ruht zum größten Teil auf dem norwegischen Buche, doch sind einzelne neue Abschnitte beigelegt, u. a. das Bruchstück einer Selbstbiographie, das Grieg 1905 in der »neuen Musikzeitung« (Stuttgart) veröffentlicht hat. Mit Laune und Humor beschreibt Grieg hier seinen Schulgang in Bergen, Ole Bull's Eingriff in sein Leben und seine Studien auf dem

Leipziger Konservatorium, dessen Unterrichtsplan eine sehr scharfe Kritik erfährt. Überhaupt ergreift Grieg selbst oft das Wort in der Sch.'schen Biographie. In zwei sehr fesselnden Briefen aus Rom 1870 gibt der junge Künstler mit größter Begeisterung eine Schilderung von einem Besuche bei Liszt, durch mehrere Briefe erhält der Leser einen starken Eindruck von Grieg's Naturfreude und Vaterlandsliebe, andere beschäftigen sich mit Grieg's Weigerung, in Paris wegen des Dreyfus-Prozesses aufzutreten usw.

Im letzten Kapitel der Biographie wird eine allgemeine Charakteristik von Grieg als Künstler und Mensch, hauptsächlich durch seine schriftlichen Äußerungen begründet, gegeben.

Grieg's äußeres Leben ist nicht reich an dramatischen Begebenheiten, und seine stark zusammengesetzte Persönlichkeit läßt sich noch nicht — so kurz nach seinem Tode — vollständig charakterisieren, u. a. weil viele vorhandene, sehr wichtige Dokumente seiner Hand noch nicht dem Forscher zugänglich sind. Wo der Biograph selbst das Wort führt, spricht er mit Takt und Verständnis vom Charakter und von der Wirksamkeit des Komponisten. Im ganzen sind die Grenzen zwischen Haupt- und Nebensächlichem sehr gut gezogen. Die einleitenden Ausführungen über »das Märchenland des Nordens« und die Volkslieder Norwegens sind sehr stimmungsvoll, und das nachfolgende Kapitel über Grieg's norwegische und schottische Abstammung ist — obgleich nicht ganz überzeugend — unterhaltend lausiert.

Die andere Hälfte des Buches bringt eine Würdigung der Grieg'schen Werke von Dr. Walter Niemann. Der Verfasser zeigt sich hier als ein vorzüglicher Führer durch die Grieg'sche Tonwelt. Mit Sorgfalt und Liebe, häufig in einer feinpoe-tischen Darstellung, ohne jede Sentimentalität, bespricht er sämtliche Klavierwerke, Kammermusik-, Orchester- und Vokalkompositionen Grieg's, indem er stets danach strebt, die Gedanken und

nmungen, die der Komponist zum Ausdruck gebracht haben will, zu bestimmen. Eine derartige Analyse ist ja immer eine schwierige Sache, um so viel schwieriger, in der Verfasser, wie hier, nicht dem eigenen Volke, wie der Komponist, angehört. In dem vorliegenden Falle muß der nordische Leser nur bewundern, in welchem Grade es einem Nicht-Skandinavier gelungen ist, in den Geist und Stil eines ausgeprägten nordischen Dichters einzudringen.

Das vornehm ausgestattete Buch ist mit vielen Photographien versehen; man findet sowohl das Kinderbildnis als auch die letzte Aufnahme mit dem Ehepaar Grieg, Prof. Röntgen und Percy Grainger im Garten der Grieg'schen Villa »Hyllaugen«.

Hjalmar Thuren.  
1. J.-Joachim. Pour l'Art. 12<sup>e</sup>, 64 S. Paris, Ervann, imp., 1909.

Knapp, Hans. Deutsche Musik — deutsche Rasse. Aus Literatur und Kunst. Heft 1. 8<sup>o</sup>, 20 S. Leipzig, Verlag Deutsche Zukunft, 1909. M —, 60.  
Beck, Herm. Grundfragen z. Psychologie u. Ästhetik d. Tonkunst. Tübingen. C. B. Mohr. M 2, —.

Recht, Rich. Johann Strauß. In »Die Musik«. Kl. 8<sup>o</sup>, VIII u. 93 S. Berlin, Larquardt & Co. M 1,50.

Reininger, Eduard. Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. Leipzig, F. Eckardt. M —, 50.

Ross, Rich., Le traité d'orchestration de Hector Berlioz. Commentaires et adjonctions, coordonnés et traduits par Ernest Closson. 8<sup>o</sup>, 92 S. Leipzig, C. F. Peters, 1909. M 2,40.

**Verzeichnis** der im J. 1908 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. m. Angabe d. Verleger und Preise. In alphabet. Ordng. nebst system. geordn. Übersicht. 57. Jahrg. od. 9. Reihe, 5. Jahrg. Lex. 8<sup>o</sup>, IV, 72 u. 225 S. Leipzig, F. Hofmeister, 1909. M 22, —.

## Besprechung von Musikalien.

Johann Georg Albrechtsberger. Instrumentalwerke. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XVI. Jahrg. 2. Teil. Bearbeitet von Oskar Kapp. Wien, Artaria & Co., 1909.

Bäuerle, Hermann. *Kyriele sire Ordina-*

*rium Missae*, eine Hilfsausgabe in moderner Choralnotation 93 S. Graz und Wien, in Kommission der »Styria« 1908. M 1, —.

Bekanntlich ist die Choral-schrift der neuen Vatikanischen Ausgabe des greg. Gesanges eine Nachbildung der latei-

nischen *Nota quadrata*, wie sie z. B. in französischen Handschriften schon seit Ende des 12. Jahrh. vorliegt (vgl. meine »Neumenkunde«, S. 183). Sie unterscheidet sich in wichtigen Dingen von der bei uns bisher üblichen Notierung, und dieser Umstand hat mehrfach Versuche ins Leben gerufen, ihre wirklichen oder vermeintlichen Schwierigkeiten durch eine Vereinfachung zu beseitigen. Meist hat man zur Transkription in moderne Notenschrift gegriffen. Bäumle geht anders vor. Er reduziert die Einzel- wie Gruppenzeichen auf Quadratnoten und deren Verbindungen, ohne Virgastrich und ohne Rautenform des *Punctum rotundum*, setzt die so gewonnene Notation auf ein System von 5 Linien mit G-Schlüssel, transponiert alle Stücke auf feste Tonhöhe, und fügt dynamische u. a. Angaben hinzu. Diese Verbindung von alten und neuen tonschriftlichen Elementen hat, nach den zahlreichen dem Verfasser zugegangenen, zum Teil recht interessanten Anerkennungsschreiben zu schließen, den Beifall vieler Kirchenmusiker gefunden. Bei weiterer Verwendung dieser Choralchrift für das Graduale Vaticanum wird es notwendig sein, einigen der in der Einleitung des Graduale (*De notularum cantus figuris et usu*) gegebenen Vortragsnormen besondere Beachtung zu schenken, wie z. B. der Vorschrift, die alleinstehende Virga zu dehnen. P. W.

**Heinrich Isaac, Choralis Constantinus II,** samt Nachtrag zu den weltlichen Liedern. Denkmäler d. Tonkunst i. Österreich. Unter Leitung von G. Adler. XVI. 1. Teil. Bearbeitet von Anton von Webern. Der Nachtrag bearb. von Joh. Wolf. Wien, Artaria & Co., 1909.

**Sinfonien der pfalzbayrischen Schule** (Mannheimer Symphoniker) II. Teil, II. Hälfte. Hrsg. v. H. Riemann, Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907). M 20,—.

Der 3. Band<sup>1)</sup> mit Sinfonien der Mannheimer Schule bringt fünf Sinfonien und eine Ouvertüre von Chr. Cannabich, Carl Stamitz, Franz Beck und Ernst Eichner, Komponisten, die alle der zweiten Mannheimer Generation angehören. Von den vorliegenden Werken dürfte wohl kaum eines vor 1770 geschrieben sein, der größere Teil wohl sogar erst später (die datierten haben die Jahreszahlen 1771 und 1773).

Musikalisch sind die Werke sehr interessant und fast durchgehends in ihrer

Art musikalisch vollgültig. Neben ihrer Frische fällt besonders die Leichtigkeit und Treffsicherheit auf, mit der die verschiedensten neueren sinfonischen Mittel verwendet sind. Man merkt, die Komponisten haben eine Tradition hinter sich, sie wissen ausgezeichnet, was Effekt macht. Einen neuen Reiz — und hierin besteht wohl das Neue — geben die fortwährenden Überraschungen, die ganz unvermuteten kleinen Ereignisse. Weit stärker als bei den früheren Mannheimern findet man hier Kapriзен, man fühlt die Zeit, in der man geistreich, gelegentlich auch pikant sein mußte, wollte man etwas gelten. Vor allem nicht langweilig, scheint geradezu die Devise dieser Komponisten zu sein. Wie kapriziös z. B. fängt Cannabich seine *Bdur*-Sinfonie an, welch' witziges Geplänkel die ersten acht piano-Takte, dann die gefühlvolle Rede der Klarinetten, worauf die Sache eigentlich erst losgeht. Es ist ein Witz, wenn in das einste, in *f* moll stehende zweite Thema das kapriziöse Anfangsmotiv bineinklingt. Noch kapriziöser ist der Schlußsatz, der voller Überraschungen steckt, auch in harmonischer Beziehung. Einmal purzeln förmlich — das scherzhafte Skalenthema — Papageno-Papagenas Kinder hervor. (Vgl. das Duett in der Zauberflöte). Der zweite langsame Satz mit seiner ausgeführten Bläserinstrumentation könnte von Mozart sein, nicht nur wegen seines Anfanges, der den Anfang des Veilchenthemas aufweist, sondern auch wegen seines ganzen Charakters. Es ist aber hier wohl eher eine Rückwirkung Mozarts auf Cannabich, mit dem er zeitlebens (Brief aus München vom November 1790) in Verbindung stand, anzunehmen als umgekehrt.

Den spezifisch mannheimischen Geschmack weisen diese Werke nicht mehr sehr stark auf, im Gegenteil haben sie bereits international abgefärbt. Ferner sind einige charakteristische Züge sicherlich fremden Einflüssen zuzuschreiben, besonders denen der damaligen Operette und auch des deutschen Liedes. Ein Andante-Thema wie:

(C. Stamitz.



könnte ein Lied sein. Wenn aber Beck in seiner überaus unterhaltenden *Ddur* Sinfonie plötzlich das Thema:

1) Das Referat liegt seit 5 Monaten im Druck vor, konnte aber noch nicht veröffentlicht werden.



herauswirft oder den Schlußsatz mit dem leichtsinnigen Reißer:



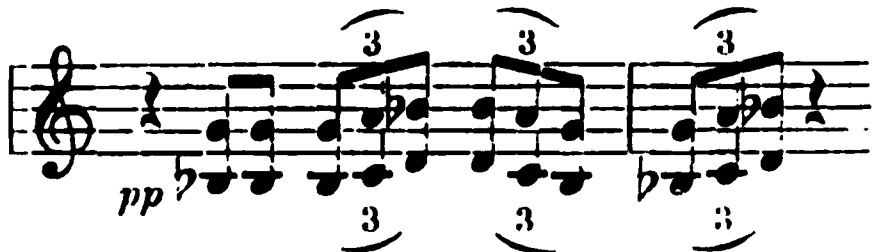
beginnt, so weiß man kaum, ob es italienischer oder französischer komischer Opernstil ist. Deutsch sind diese pikanten Rhythmen, wie wir sie besonders in französischen komischen Opern anfangs des 19. Jahrhunderts finden, auf keinen Fall. Hier treffen wir die Vermengung des Stiles, die Einführung des »komischen« Elementes in die Sinfonie, gegen die Männer wie Hiller geeifert haben, in aller Schärfe an. Sie konnten nicht wissen, welch' frische Impulse die Instrumentalmusik dadurch erhielt. In diesem »vermengten« Stil ist aber vor allem Beethoven aufgewachsen, und denkt man noch an das vorher Gesagte von den Überraschungen und Ereignissen, so scheint es mir als beinahe gewiß, daß Beethoven — erinnert sei noch an die früher geäußerte Ansicht betreffs der Dynamik — den Mannheimer Komponisten auch hierin vieles verdankt. Vor allem vergesse man nicht ein Zeugnis wie den Bericht in der Berliner musik. Zeitung vom 19. Okt. 1793 aus Bonn: »Haydn fängt man an, neben Cannabich, Karl Stamitz und Konsorten zu dulden.« Es ist besonders die zweite Mannheimer Generation, die für Beethoven Wichtigkeit hat. Die Zukunft wird über diese wichtigen Fragen wohl bald weiteres Licht verbreiten; sie seien aber immerhin schon jetzt zur Diskussion gestellt.

Ein paar besondere Bemerkungen erfordert die Ouverture zu 15 Stimmen von Chr.(?) Cannabich. Kurz gesagt, repräsentiert sie überhaupt — dem Stil nach —

keine Kunst des 18. Jahrhunderts mehr. Ausdrucksmittel und besonders auch der Orchestersatz sind teilweise etwas geradezu total anderes. Der hervorstechendste Zug ist eine ganz unverblünte Romantik, Wenn das zweite Thema — die Sinfonie steht in Cdur — in g moll anhebt, zwischen Holzbläser (Ob., Clar., Fagotte und Streicher verteilt, die ersteren mit Oktaven-Terzenverdopplungen:



die andern gespenstische *pp* Triolen hineinwerfend:



so hat man eigentlich nur ein Beispiel für die ganze Art des Ausdrucks, Franz Schubert, der im Orchestersatz ähnliche Verdopplungen liebt und Klangwunder zustande bringt. Mit Haydn und Mozart hat diese Musik wenig zu tun; in der Dynamik und im Orchestersatz stellt sie die letzten Konsequenzen von Stileigentümlichkeiten der Mannheimer Schule vor. Vorläufig sehe wenigstens ich kein anderes Bindeglied. Eine eingehende Analyse dieses mit einer ganz großen und eigenartigen Phantasiegeschauten Stückes wäre sehr notwendig, muß aber unterbleiben. Daß die Ouverture von Carl Cannabich (1709—1805, und zwar eines seiner spätesten Werke ist, scheint mir fast zweifellos, so sehr gerade die in dem Band enthaltene Sinfonie von Christian C. den Respekt vor diesem Komponisten wachsen läßt. Finden sich von diesen Komponisten noch mehr derartige bedeutende Schöpfungen, dann kann man ihre Veröffentlichung nicht genug wünschen. Das mir Bekannte steht nicht auf dieser Höhe.

A. H.

## Zeitschriftenschau<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

Anonym. Nikolaus Gomólka, Mm 5. — Doctor musices, Mm 6. — G. F. Händel, Mm 9f. — G. Mahler, Mm 9. — Edgar

Istel, Bonner Konzert- und Theater-Zeitung 2, 11. — Shakespeare, MMR 39, 461. — La Veillée, suite lyrique de

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

- E. Jaques-Dalcroze, VM 2, 14. — Felix Mendelssohn-Bartholdy. Zum 100. Geburtstag, Der Kompaß, Stuttgart, 5, 9. — Un sermon Wagnerien, prononcé en l'Eglise de la Mission Hollandaise à Saint-Petersbourg, SIM 5, 4. — Julius Hey †, WvM 16, 19. — Heinrich Conried †, ibid. — Oscar Leydström. — Carl Lundmark †. — Paul Juon, SMT 29, 1. — Ein Briefwechsel Richard Wagner's (Briefe Wagner's an Ferdinand Heine), Münchner Neueste Nachrichten, 1909, 29. u. 30. April. — Musik und Kultur (Bespr. der gleichlautenden Schrift von W. A. Thomas-San Galli), Leipziger Neueste Nachrichten, 26. April 1909. — Premières in Amerika, S 67, 17.
- Abert, Hermann.** J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.
- Adler, Guido.** Über Heterophonie, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.
- Altmann, W.** »Elektra« von Richard Strauß. Velhagen und Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 23, 8.
- Die beiden kürzlich erstmalig veröffentlichten Violinkonzerte Joseph Haydn's, Mk 8, 16.
- Alwyn, Geoffrey.** Old violins and new, St 19, 225.
- Andro, L.** Die Wiener Hofoper, AMZ 36, 18.
- Angeli, A. d'. Berardi D. Angelo da S. Agata,** La Rinascita Musicale, Parma, 1, 1.
- La cosiddetta telepatia musicale (a proposito dell' Elettra di R. Strauß), CM 13, 4.
- Avril, H. Sigfrid Karg-Elert.** Eine monographische Skizze, Der Volksgesang, Beilage z. SMZ 49, 17.
- B., G.** Die Festkonzerte zur Einweihung des Berner Kasinos, SMZ 49, 17.
- Baltzell, W. J. L. O. Emerson, an American musical pioneer.** With a study of the musical convention and its educational influence, Mus 14, 5.
- Batka.** Der Fall Reimann (Bülow-Biographie), KW 22, 16.
- Joseph-Rezitative (Weingartner-Méhul), ibid.
- Becker.** Über den Ursprung u. das Verständnis des Volksliedes: Kein schöner Tod ist auf der Welt. Gymnasium Neustrelitz, Schulprogramm 1909.
- Beethovenschriften bei Herrn Prof. Hofrat Dr. F. Bischoff in Graz,** Beethoven-Jahrbuch, II. Band.
- Bekker, Paul.** Hans von Bülow's letzte Briefe, AMZ 36, 18.
- Bender, G.** Les Mollusques de l'art. MM 21, 7.
- L'Inspiration Musicale au Salon de la Nationale, MM 21, 8.
- Berent, Selma.** Alfred Reisenauer. In memoriam, NMZ 30, 15.
- Bertini, Paolo.** La decadenza della musica, NM 14, 163.
- Bickford, Myron A.** A new method of creating and stimulating an interest in music, The Troubadour, London, 17, 174.
- Bie, Oskar.** Elektra. Die neue Rundschau, Berlin, 20, 4.
- Bischoff, E.** Briefchen des Erzherzogs Rudolf, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.
- Bischoff, F.** Zu Beethoven's Briefwechsel mit Varena, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.
- Blake, Thaleon.** How to get the greatest good out of »The Musician«, Mus 14, 5.
- Blaschitz, M.** Etwas über Kirchenmusik, GR 8, 4.
- Blaschke, Julius.** Ein Kirchenmusiker als Lehrer des größten Instrumentalkomponisten. Zum 100. Todestage J. G. Albrechtsberger's (7. März), Die Orgel, Leipzig, 9, 3.
- Blume, R.** Die Teufelskätze v. A. Dvořak (Bespr. der deutschen Urauff. im Bremer Stadttheater), AMZ 36, 19.
- Bonaventura, Arnaldo.** Opera di vita, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 2.
- Letteratura Violinistica, NM 14, 163.
- Boutarel, Amédé.** Bacchus dans la mythologie et dans l'opéra de Massenet, M 75, 20f.
- Un mercenaire de son âme avant le docteur Faust, M 75, 16f.
- Braschowanoff, G.** Olympia und Bayreuth. Historische Darstellung und kunstkritische Erläuterung der beiden Kulturstätten mit besonderer Berücksichtigung ihrer kunstphilosophischen und kulturhistorisch-universellen Bedeutung, BB 32, 1—3.
- Brenet, Michel.** Les Musiques d'Orphée, CMu 12, 9.
- Bach, Mendelssohn et la Passion selon saint Mathieu, CMu 12, 5.
- Broadhouse, John.** Goby Eberhardt's new system of teaching the violin. St 19, 227f.
- Buchmayer, Rich.** Cembalo oder Piano-forte? Bach-Jahrbuch 1908.
- Nachrichten über das Leben Georg Böhm's, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bach'schen Familie, Bach-Jahrbuch 1908.
- Bundi, G.** Zu Karl Munzinger's Abschied. SMZ 49, 17.
- Das neue Kasino in Bern, SMZ 49, 16.
- C. Onsingingsongs in English.** MMR39, 461.



- Cesari, Gaetano.** Elementi musicali polareschi nella lirica da camera di Claudio Monteverdi, *La Rinascita Musicale*, Parma, 1, 1.
- Chantavoine, J.** L'immortelle bien-aimée de Beethoven, *Musica*, Paris, Mai 1909.
- Chavarri, E. L.** El sentimiento popular en música, *Musical Emporium*, Barcelona, 2, 11.
- Chenantaïs.** Sonorité et sonorités, *MM* 21, 9.
- Choisy, Franck.** Antoine Stradivarius (d'après l'ouvrage des luthiers anglais, Hill: Antoine Stradivarius. Paris. Fischbacher), *VM* 2, 14.
- Chojnacki, R.** Zeitgenössische poln. Musiker, *Mm* 5.
- M. Karłowicz, *Mm* 4.
- A. F. Gevaërt, *Mm* 3.
- Musikvereine und Musikverbände, *Mm* 5.
- Musikkonservatorien, *Mm* 6.
- Chop, Max.** Die C-moll-Sinfonie als Ausgang der modernen Motivtechnik, *RMZ* 10, 19. — *Beethoven-Jahrbuch* II. Bd.
- Chwatal, Bernhard.** Struktur und Mensuration der Orgelregister, *ZfI* 29, 23f.
- Chybiński, Adolf.** Finnische Klaviermusik, *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig, 40, 3/4.
- Henryk Melcer, *Mm* 1.
- Die Ostermessen und -motetten in der poln. Musik des 15. u. 16. Jahrh., *Nowa Reforma*, Krakau.
- Das jüngste polnische Kunstlied, *Sf* 1.
- Die letzten Erscheinungen auf dem Gebiete der poln. Musikliteratur *Ap* 2, 11/12.
- Die Oper »Boleslaus der Kühne« von Lud. Rózycki, *Dziennik polski*, Lemberg.
- Mieczysław Karłowicz, *Nowa Reforma*, Krakau.
- Mieczysław Karłowicz, *Gazeta lwowska*, Lemberg.
- Eine unvollendete sinfon. Dichtung v. M. Karłowicz, *Słowo polskie*, Lemberg und *Nowa Gazeta*, Warschau.
- Mieczysław Karłowicz, *Sf* 3f.
- L. Rózycki als Schöpfer der Oper »Boleslaus der Kühne«, *Mm* 7f.
- Clemens, Georg.** Der Trauerzug mit Elisabeths Leiche in Wagner's »Tannhäuser«, *DBG* 38, 16.
- Clop, Fr. E.** La »Tota Pulchra es Maria« com se canta en l'orde de San Francesc, *RMC* 6, 63.
- Copasso, P.** Due centenarii (Haydn, Mendelssohn), *SC* 10, 11.
- Coudray, A.** Etude rythmique sur le Sanctus de la messe Cum júbilo, *TSG* 15, 4.
- Cumberland, Gerald.** Pen portraits of musicians. No. II. Prof. Granville Bantock, *MO* 32, 380.
- Currier, T. P.** Paderewski — an example for the student of piano playing, *Mus* 14, 5.
- Curson, H. de.** Deux danseuses françaises de l'opéra: Marie Sallé, Emma Livry, *GM* 55, 20.
- »Bacchus« de Massenet, à l'Opéra de Paris, *GM* 55, 19.
- Danhelovsky, Constantin.** Mitteilungen über Franz Hölzl, *Beethoven-Jahrbuch*, II. Band.
- Daubresse, M.** La Musique considérée comme stimulant énergétique, *CMu* 15 avril.
- Notes brèves sur la critique musicale, *GM* 55, 18.
- Dauids, William.** Muziek en dichtkunst der Troubadours, *Cae* 66, 5.
- Dawson, E. M. Trevenen.** The cuckoo's call, *MMR* 39, 461.
- Dehoust, J. Robins Ende.** Kom. Oper von E. Künneke (Bespr. der Urauff. in Mannheim), *AMZ* 36, 20.
- Dłutowski, W.** Eine »angewandte« Musik, *Mm* 9f.
- Dokkum, J. D. C. v.** De heilige Elisabeth van Thüringen, *Cae* 66, 4.
- Romantiek en humor in het kunstenaarsleven. VI. Franz Liszt onde de Zigeuners, *Cae* 66, 5.
- Dotted crotchet.** Newark-on-Trent and Dr. John Blow, *MT* 50, 795.
- Dunker, Dora.** Wildenbruch und die Musik, *RMZ* 10, 18.
- E., F. G.** Haydn in England: The »Surprise« symphony and a surprise, *MT* 50, 795.
- Edwards, Ray G.** A great bow maker (François Tourte), *Mus* 14, 5.
- Einstein, Alfred.** Brief Beethoven's an F. Ries, *Beethoven-Jahrbuch*, II. Bd.
- Ergo, Emil.** Über Wagner's Melodik u. Harmonik. Ein Beitrag zur Wagner'schen Harmonik V., *BB* 32, 1—3.
- es.** Richard Wagner's Briefe an F. Heine, *Leipziger Volkszeitung*, 1909, Nr. 100.
- Eulenburg, Herbert.** Hans von Bülow, *Neue Revue*, Berlin, 2, 4/5.
- Finck, H. T.** Ein echt-amerikanischer Komponist: Edward MacDowell, *NMZ* 30, 16.
- Fischer, E.** Musica patagone, *RMI* 16, 2.
- Fischer, F.** Philipp Nicolai, der Sänger des Wächter- und Morgensternliedes, *Die Orgel*, Leipzig, 9, 1f.
- Flatau, Th. S.** Über passive Kehlkopfbewegungen, *Sti* 3, 8.
- Fory, Gurdon A.** The real utility of the falsetto, *Mus* 14, 5.
- Frimmel, Th. v.** Ein Konversationsheft

- Beethoven's aus dem Jahre 1825, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.
- Frimmel, Th. v.** Briefe aus den Jahren 1808 bis 1824, *ibid.*
- Zu Paul und Peter Maschek. Mitteilungen, Beethoven-Jahrbuch, II. Bd.
- Beethoven-Bibliographie, *ibid.*
- Fullwood, C. W.** Musical dwarfs, *Mus* 14, 5.
- Galbraith, Ave.** Rhythm in pianoforte playing, *Mus* 14, 5.
- Gastoué, Amédée.** Etudes pratiques sur le Graduel Vatican: la liturgie, drame lyrique, *TSG* 15, 3.
- Gauer, Oscar.** School music of to-day, *MO* 32, 380.
- Gaul, Harvey B.** The organ chamber, *Mus* 14, 5.
- Gebauer, Alfred.** Felix Mendelssohn-Bartholdy als Orgelkomponist (zum 100. Geburtstag am 3. Febr. 1909), *Cäcilia*, Breslau, 17, 2.
- Guhrauer.** Etwas von altgriech. Musik. Gymnas. Wittenberg, Schulprogr. 1909.
- Guichard, Arthur de.** On the choice of a teacher of singing, *Mus* 14, 5.
- Guiramand, A.** Le Snobisme et la Mode en musique, *MM* 21, 7.
- Hallam, Alice S.** America's fourth of march and other dates, *MMR* 39, 461.
- Hamann, Ernst.** Das XVII. Anhaltische Musikfest zu Zerbst, *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig, 40, 7.
- Harrison, Rich.** Savori, *St* 19, 226.
- Hartmann, Ludw.** Musikalische Telepathie. Elektra und Cassandra, *AMZ* 36, 17.
- Hassenstein, Paul.** Die Elemente einer instrumentgemäßen Harmonium-Satztechnik, *Harmonium*, Leipzig, 7, 4.
- Heckel, Karl.** Hermann Götz und Hans von Bülow, *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig, 40, 7.
- Henderson, B.** Marjorie Hayward, *St* 19, 226.
- Julius Klengel, *St* 19, 227.
- Hepworth, William.** Zum 25jährigen Todestage eines deutschen Meisters der Geigenbaukunst. (Carl Aug. Otto), *ZfI* 29, 23.
- Heuß, Alfred.** Ein interessantes Beispiel Bach'scher Textauffassung, *Bach-Jahrbuch* 1908.
- Hohenburg, Ludw. von.** Aberglaube im Musikreich, *D. Musik-Mappe*, Leipzig, 4, 4.
- Hohenemser, Rich.** Joseph Haydn als Instrumentalkomponist, *Mk* 8, 16f.
- Hollaender, Alexis.** Der Gesangunterricht in dem neuen Lehrplan der höheren Mädchenschule, *MSS* 4, 2.
- Hollander.** Een vijftigjarige muziekvereniging (Allg. Deutscher Musikverein), *Cae* 66, 5.
- Holzer, Ernst.** Ein vergessener schwäbischer Musiker (Johann Christoph Kienlen), *Mk* 8, 15.
- Howe, Willard.** Classic music and the dance, *Mus* 14, 5.
- Huilicka, Alois.** Aus Friedrich Smetana's letzten Jahren. Zur 25jährigen Wiederkehr des Todestages des Meisters am 12. Mai, *AMZ* 36, 19.
- Huré, Jean.** L'Expression du Rythme, *MM* 21, 8.
- Souvenirs, *MM* 21, 9.
- Ihering, H.** Wortdramen als Tondramen, *Die Schaubühne*, Berlin-Westend, 5, 4.
- Jachimecki, Z.** Die Oper »Boleslaus der Kühne« von L. Rózycki, *Głos narodn*, Krakau.
- Die neuesten poln. Lieder, *Nowa Reforma*, Krakau.
- K., J. M.** Künstler-Jubiläum von Frau Anna Walter-Strauß, *SMZ* 49, 17.
- Karpath, Ludw.** Richard Wagner's Wohnhäuser in Wien, *Musikbuch aus Österreich*, Wien, 1909. — *OMZ* 17, 19.
- Kastner, Emerich.** Briefe und andere Schriftstücke L. v. Beethoven's, nach den Textanfängen geordnet, *Beethoven-Jahrbuch*, II. Band.
- Keller, Otto.** Maria Theresia Paradis. Zur Erinnerung an die 150. Wiederkehr ihres Geburtstages, *AMZ* 36, 20.
- Kingston, W. H. B.** Some popular pieces of fifty years ago, *Mus* 14, 5.
- Kirschstein, Martin.** Wie die Vereinigung deutscher Lehrerengesangsvereine entstanden ist, *Die Harmonie*, Hamburg, 1, 1.
- Klanert, Paul.** XVII. Anhaltisches Musikfest zu Zerbst am 8. u. 9. Mai 1909, *AMZ* 36, 20.
- Kleffel, Arno.** Georg Friedrich Händel, *GpB* 3, 5f.
- Knosp, G.** Chopiniana, *SIM* 5, 4.
- Köferl, J.** Die Orgelbauer Gartner von Tachau. Ein Gedenkblatt, *Deutsche Arbeit*, Prag, 8, 7.
- Kopfermann, Alb.** Zur Veröffentlichung des Haydn'schen Flötentrios, *Mk* 8, 16.
- Korkisch, Hubert.** Zur Frage der Pensionsversicherung der Bühnen- und Orchesterangehörigen, *OMZ* 17, 18.
- Krähe, L.** Oper und Musikdrama, Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte. 16. Band. Berlin 1909.
- Kratochvil, V.** Beethoven und Fürst Kinsky, *Beethoven-Jahrbuch*, II. Bd.
- Krause, Emil.** François Auguste Gevaert †, *Die Orgel*, Leipzig, 9, 2.
- Krauß, Rudolf.** Dramen als Operntexte, *AMZ* 36, 19.
- Krebs, Carl.** Johannes Brahms u. Philipp Spitta. Aus ein. Briefwechsel, *Deutsche Rundschau*, Berlin, 35, 7—8.

- Kretzschmar, Hermann.** Zwei Opern Nicolò Logroscino's, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.
- Die Jugendsinfonien Joseph Haydn's, *ibid.*
- Krutschek, P. und Franz X. Haberl.** Choral und Choralausgaben, MS 42, 5.
- Kühnau, Rich.** Quellen-Untersuchungen zu Stendhal-Beyle's Jugendwerken: Vie de Haydn 1814. Vie de Mozart 1814. Rome, Naples et Florence en 1817, Dissertation, Marburg.
- L., A.** Das neue Meininger Hoftheater, Leipziger Neueste Nachrichten, 26. April 1909.
- L., R.** Moderne Orgelspielanlagen, SMZ 49, 15.
- Lalo, Pierre.** De quelques évolutions récentes de la Musique française, CMu 12, 9.
- Lambinet, R.** L'Improvisation, MM 21, 7.
- Landormy, Paul.** L'avenir de la Musique de chambre, CMu 12, 6.
- Landowska, Wanda.** Comment on dirigeait l'orchestre autrefois, Musica, Paris, Mai 1909.
- Lange, Franz.** Ist die »Rationelle Solmisationsmethode« auch eine Schulgesangsmethode der Gegenwart? Caecilia, Straßburg, 26, 4f.
- Laser, A.** Zu Heinrich Conried's Tode, NMZ 30, 16.
- La Torre, F.** Quale é il contenuto estetico della musica? RMI 16, 2.
- Lederer-Prina, Felix.** Elektra v. Rich. Strauß, Die Musik-Mappe, Leipzig, 4, 6.
- Lefèvre, M.** Le centenaire de Joseph Haydn, Musica, Paris, Mai 1909.
- Lehmann-Nitsche, R.** I canti e la musica in Patagonia, RMI 16, 2.
- Le Senne, Camille.** »Elektra« de Rich. Strauß al teatro de Dresden, RMC 6, 63.
- La musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais, M 75, 16f.
- Leßmann, Otto.** Julius Hey †, AMZ 36, 18.
- Leszezyński, J.** »Boleslaus der Kühne« von L. Rózycki, Mm 5f.
- Lisoni, Alberto.** Le condizioni del personale dei r. istituti musicali in Italia, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 1.
- Liuzzi, Fernando.** I codici musicali conservati nella R. Biblioteca Universitaria di Bologna, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 2.
- Löbmann, Hugo.** Über das Atmen, SH 49 (1), 19f.
- Loewenfeld, H.** Randglossen zur Inszenierung der Zauberflöte, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 31.
- Loewengard, M.** Leopold Schmidt: Aus dem Musikleben der Gegenwart, Zei-
- tung f. Literatur, Kunst u. Wissenschaft. Beilage des Hamburger Correspondenten, 1909, Nr. 7.
- Lowe, C. Egerton.** Beethoven's Piano-forte Sonatas. A short concise analysis, MMR 39, 461.
- M., M.** Die neue Orgel in der Marienkirche zu Gebweiler, Caecilia, Straßburg, 26, 1.
- M., X.** Das kirchliche Volkslied in der Landessprache und der katholische Gottesdienst, Caecilia, Straßburg, 26, 1f.
- Mangeot, A.** »Bacchus« (musique de Massenet), MM 21, 9.
- Marchal, R.** Electra et Cassandra, GM 55, 19.
- Marsop, Paul.** Deutsches Bühnenhaus und italienisches Rangtheater, Die Deutsche Bühne, Berlin, 1, 2.
- Martersteig, Max.** Das Richard Wagner-Theater in Berlin, Berliner Tageblatt, 38, 213.
- Marx, R.** Wodurch wird der kirchliche Gemeindegesang gefördert? CEK 23, 5.
- Matthews, J.** Organ works of Max Reger, MO 32, 380f.
- Maclair, Camille.** Un bon Livre (Landowska: Musique ancienne), CMu 12, 6.
- Meissner, A.** Musikleben im alten Rom, Die Tonkunst, Berlin, 13, 6.
- Mello, Alfred.** Joseph Haydn's Klavier-sonaten, Mk 8, 16.
- Mens, Leo.** Jets naar aanleiding van een opmerking in het artikel over M. H. C. Schmölling (Cae 66, 1), Cae 66, 5.
- Moißl, Franz.** Christoph Demantius, Mitteil. des Vereins f. Heimatkunde d. Bezirke Böhmisches Aicha, Friedland usw. 1907. S. 104—110, 153.
- Mojsisovics, Roderich von.** Ziele und Grenzen der Orgelkomposition, Die Orgel, Leipzig, 9, 1.
- Erich Wolf Degner †, *ibid.* 9, 2.
- Offener Brief an Herrn Ernst Challier sen. (50jähr. Schutzfrist betreffend) RMZ 10, 17.
- Morgenstern.** Mich. Frank, Gymnas. Schleusingen, Schulprogramm 1909.
- Müller, Heinr.** Die alten Orgelwerke in der Stadtkirche zu Friedberg i. H., MSfG 14, 3.
- Müller, Rupertus.** Das neue Gesangbuch für die Erzdiözese Cöln, GBl 34, 4/5.
- Müller-Hartmann, Rob.** Vom musikalischen Fortschritt, HKT 13, 8.
- Münch, Auguste.** Die Musik im Dienste der Volkserziehung, MSS 4, 2f.
- Naaff, Anton Aug.** Max Josef Beer, L 32, 11.
- Nagel, Wilibald.** Die Meistersinger in der deutschen Kunst (Aus: »Studien zur Geschichte der Meistersänger), BfHK 13, 8.

- Nef.** Die Jodler des Josef Felder, SMZ 49, 15.
- Neisser, Arthur.** Zur Frage einer musikalischen Versuchsbühne, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 14.
- Neumann, Heinr.** Deutsche Konzertdirigenten, Die Woche, Berlin, 10, 17.
- Neumark, J.** Das neueste Werk von Max Reger, Mm 7.
- Niecks, Frederick.** Robert Franz. On himself and on his productive and reproductive work, MMR 39, 461.
- Niewiadomski, St. M. Karłowicz,** Słowo polskie, Lemberg.
- »Boleslaus der Kühne« von Rózycki, ibid.
- Nolthenius, H.** Leander Schlegel, WvM 16, 20.
- Opieński, H.** M. Karłowicz, Nowa Gazeta, Warschau.
- Ostwald, Hans.** Erotische Volkslieder, Sexual-Probleme, Frankfurt a. M., 5, 3.
- Parker, D. C.** Operatic »boys«, MMR 39, 461.
- Pellicelli, Nestore.** Nicola Burzio, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 1.
- Peiser, G.** Das russische Ballett, AMZ 36, 20.
- Pfitzner, H.** Zur Grundfrage der Operndichtung, SMH 6, 5.
- Pfordten, Herm. v. d.** Josef Haydn, KW 22, 16.
- Piovano, Fr.** Notizie storico-bibliografiche sulle opere di Pietro Carlo Guglielmi (Guglielmini) con appendice su Pietro Guglielmi, RMI 16, 2.
- Platzhoff-Lejeune, Ed.** Programmes et public, VM 2, 15.
- Pohl, Louise.** Zu Ernst Reimann's Bülow-Biographie, BfHK 13, 8.
- Pougin, Arthur.** Première représentation de Bacchus, M 75, 19.
- Prelinger, Fritz.** Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, S 67, 16.
- Prümers, Adolf.** Die Kunst vom falschen Singen, Die Tonkunst, Berlin, 13, 5.
- Das Dreiklassensystem in der Musik, Die Tonkunst, Berlin, 13, 2.
- Der Kampf um den Gassenhauer, Die Tonkunst, Berlin, 13, 7.
- Puttmann, Max.** Joseph Haydn als Vokalkomponist. (Zum 100jährig. Todestag des Meisters), BfHK 13, 8.
- Rabich, Ernst.** Volks- und Volksschulgesang, BfHK 13, 8.
- Racster, Olga.** The romance of Queen Elizabeth's Violin, The Cremona, London, 3, 26.
- Reichelt, Joh.** Carl Scheidemantel, Theater-Courier, Berlin, 16, 787.
- Reinecke, C.** Hausmusik, Die Woche, Berlin, 10, 17.
- Ribbentrop, R. v.** Neuerung an Klavierspiel-Apparaten (System Bernhard Ehlers), ZfI 29, 22.
- Richter, Bernh. Fr.** Über Seb. Bach's Kantaten mit obligater Orgel, Bach-Jahrbuch 1908.
- Rinaldi, U.** Anche le parti orchestrali a note reali, RMI 16, 2.
- Ritter, A.** Vorbedingungen für den Kunstgesangsunterricht, Sti 3, 8.
- Rüdiger, M. de.** Edgar Tinel: Katharina, NMZ 30, 16.
- Rupp, E.** Um die Orgel der Zukunft. Ein Wort der Abwehr, ZfI 29, 22f.
- Rychnowsky, Ernst.** Felix Weingartner's »Orestes«, S 67, 19.
- Felix Mendelssohn-Bartholdy, Die Orgel, Leipzig, 9, 2.
- S., W.** F. Mendelssohn-Bartholdy und seine Beziehungen zur katholischen Kirchenmusik, GBl 34, 4/5.
- Saavedra, Dario.** Einfluß der Musik auf Bildung und Sitten, WvM 16, 19f.
- Saviotti, A.** La Musica alla Corte dei Duchi di Urbino, CM 13, 4f.
- Scherber, Ferdinand.** Das Haydn-Museum in Wien, Mk 8, 16.
- Schlösser, Hugo.** Der Umbau der Orgel in der Pfarrkirche St. Elisabeth in Wien, GR 8, 2f.
- Schmid, Otto.** Maria Antonia Walpurgis. Eine fürstliche Dichterin und Komponistin, NMZ 30, 15.
- Schmidt, Leopold.** Das Richard Wagner-Theater, S 67, 18.
- Georg Friedr. Händel. (Zu seinem 150. Todestage), S 67, 15.
- Ein Jubiläum (Philharmonie in Berlin), S 67, 16.
- Schmitz, E.** Rich. Strauß' »Elektra«, Hochland, München, 6, 7.
- Joseph Haydn und die Gegenwart, Hochland, München, 6, 8.
- Schneider, Max.** Bearbeitung Bach'scher Kantaten, Bach-Jahrbuch 1908.
- Schnerich, Alfred.** Haydn's Maria Zeller Messe, Mk 8, 16.
- Scholz, Hans.** Brief des seligen Vater Haydn an seinen Freund Mozart im Himmel, Mk 8, 16.
- Schröter, Oscar.** Elektra und Cassandra. Der neueste »Fall Strauß«, NMZ 30, 15.
- Schünemann, Georg.** Ein Skizzenblatt Joseph Haydn's, Mk 8, 16.
- Joseph Haydn's erste Sinfonien, AMZ 36, 20f.
- Schütz, A.** Ein Pfadfinder im Reich der Töne (Georg Capellen), NMZ 30, 15.
- Schwartz, Rud.** Verzeichnis der in allen Kulturländern i. J. 1908 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters für 1908.



- Seidl, A.** Das Ereignis der Dresdner »Richard Strauß-Woche«, Nord u. Süd, Berlin, 33, 3f.
- Severinsen, P.** Nikolaus Tech und die Decius-Lieder, MSfG 14, 5.
- Shakespeare, William.** Expression in song, Mus 14, 5.
- Sharp, J. Wharton.** Beethoven's »Romance in G« for violin, St 19, 225.  
— A note on the Mendelssohn string quartets, St 19, 226.
- Sigl, Max.** Gesang-Musik. Eine Studie, GR 8, 3f.
- Sincero, D.** Boris Godounow al teatro Alla Scala di Milano, RMI 16, 2.
- Smolian, Arthur.** Richard Strauß, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3425 v. 18. Febr. 1909.
- Sömmern, H.** Vom Segen unserer Singstunde, Die Tonkunst, Berlin, 13, 3.
- Sonne, Otto.** Eine neue szenische Einrichtung der »Zauberflöte« (von Dr. H. Löwenfeld in Leipzig), Illustr. Zeitung, Leipzig, 132, 3435.
- Spanuth, Aug.** Heinrich Conried, S 67, 18.  
— Symphoniekonzert-Progr., S 67, 17.  
— »Die Sühne«. Oper von Ingeborg von Bronsart, S 67, 15.  
— Zur Frage der »Parsifal«-Aufführungen, S 67, 19.  
— Rückblick auf das Musikjahr 1908, Konzert-Taschen-Buch 1909/1910 des Konzertbureaus Emil Gutmann in München, DMMZ 31, 20.
- Sperando.** Elektra, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 5.  
— Das Carmen-Problem, ibid. 5, 12.
- Speyer, Edward.** Brief Beethoven's an M. Schlesinger, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.  
— Verzeichnis der Beethovenschriften in der Sammlung von E. Speyer in Shenley bei London, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.
- Spitta, Fr.** Zur Jubiläumsfeier Josef Haydn's, MSfG 14, 5.
- Stein, Albert Gereon.** Haydn-Mozart-Beethoven, Cäcilia, Breslau, 17, 1f.
- Sternfeld, R.** Elektra, März, München, 3, 8.
- Stieglitz, Olga.** Josef Haydn's Klaviermusik im Lichte der Gegenwart, KL 32, 10f.
- Stoecklin, Paul de.** Autour de Paul Dupin, CMu 12, 5.  
— 'Chand d'musique, CMu 12, 7.  
— Gabriel Fauré, ibid.
- Storck, Karl.** Zur »Elektra« von Rich. Strauß, Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 53, 7.  
— Vom Knaben Mozart, Der Türmer, Stuttgart, 11, 8.
- Straeten, E. van der.** The revival of the viols, St 19, 226.
- Szopski, F. M. Karłowicz,** Gloswarszawski, Nr. 46.
- Tebaldini, G.** Telepatia musicale a proposito dell' Elettra, RMI 16, 2.
- Th. Friedrich Smetana.** Zur 25. Jährung seines Todestages, 12. Mai 1884, RMZ 10, 20.
- Thibaut, P.-J.** Etude de musique orientale, SIM 5, 4.
- Thomas-San-Galli, Wolfgang A.** Musikalische Intimitäten, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 6.  
— Georg Friedrich Händel. Zur 150. Wiederkehr seines Todestages, RMZ 10, 16.  
— Nieder mit der Kritik! RMZ 10, 17.
- Toni, A.** Nuovo contributo allo studio della psiche rossiniana, RMI 16, 2.
- Torchi, L.** L'acustica, base dell' orchestrazione RMI 16, 2.
- Torre Franca, F. R.** Strauß e l'Elektra, RMI 16, 2.
- Touaillon, Heinrich u. Christine.** E. Th. A. Hoffmann's »Undine«, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 3, 4f.
- Trowell, T. Arnold and Garnet C.** Violoncellists past and present, St 19, 225.
- U., J.** Felix Mendelssohn-Bartholdy u. das Theater, Theater-Courier, Berlin, 16, 790.
- Udine, Jean d'.** Die Rolle der Gemütsbewegung, des Schaffensdranges u. der Eingebung bei der Entstehung eines Kunstwerkes, Mk 8, 15.
- Unger, Max.** Joseph Haydn und August Wilhelm Iffland, Mk 8, 16.  
— Musikalisches aus Bromberg vor ca. 100 Jahren, Historische Monatsblätter f. d. Provinz Posen 10, 4.
- Urbach, Otto.** Felix Draeseke's Mysterium »Christus«, NMZ 30, 16.
- V., M.** Haydn et sa musique religieuse, Caecilia, Straßburg, 26, 4.
- Vancsa, M.** Leoncavallo's Oper »Zaza«, Die Wage, Wien, 12, 15.
- Vauxcelles, Louis.** Peintres et statuaires musiciens, Musica, Paris, Mai 1909.
- Veith, Ildefons.** Das Orgelspiel mittels elektrischer Kraftübertragung, GR 8, 2f.
- Vogel, R.** Gassenhauer u. Tanzlied, Der Türmer, Stuttgart, 11, 8.
- Voigt, Woldemar.** Zu Bach's Weihnachtsoratorium, Teil 1—3, Bach-Jahrbuch 1908.
- Voss, Fritz.** Felix Mendelssohn-Bartholdy. Zum 100jährigen Geburtstag, Die Harmonie, Hamburg, 1, 1f.
- Wagner, Richard,** an Franz Overbeck, BB 32, 1—3.
- Walewski.** »Boleslaus der Kühne« von Rózycki, Nowa Reforma, Krakau.  
— Die polnische Musik in Analyse und Synthese, Krytyka, Februarheft, Krakau.



- Wappenschmitt, Oscar.** Die Durchführung im 1. Satz von Haydn's Militärsymphonie, Mk 8, 16.
- Watson, Jo-Shipley.** A pictorial Schumann Album, Mus 14, 5.
- Weber-Robine, Friedr.** Selbstspielende Instrumente im Dienste des Künstlers und der Volkskunst, Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin, 19, 32.
- Weigl, Bruno.** »Der Traum«, Oper in 3 Akten von Gustav Mraczek (Bespr. der Urauff. in Brünn), Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 5.
- Weimar, G.** Professor Dr. J. G. Herzog †, CEK 23, 4.
- Weimar, H.** Über Choralrhythmus, Die Orgel, Leipzig, 9, 3.
- Wellmer, Aug.** Joseph Haydn. Zu sein. hundertsten Todestage († 31. Mai 1809), MSS 4, 2.
- **Felix Mendelssohn-Bartholdy.** Sein geistliches Oratorium u. seine Kirchenmusik, Die Orgel, Leipzig, 9, 2.
- Westerby, Herbert.** The story of the symphony, MO 32, 380f.
- Wetzel, Hermann.** Beethoven's Sonate op. 110, eine Erläuterung ihres Baues, Beethoven-Jahrbuch, II. Bd.
- White, W. A.** Common sense in harmony teaching, Mus 14, 5.
- Wilson, Arthur B.** A country musical festival. A study of community work in music as exemplified in the Litchfield County (Conn.) Choral Union, Mus 14, 5f.
- Windust, Ernest.** Old violins versus new, St 9, 226.
- Wirth, Moritz.** Dr. Hans Löwenfeld's neue Zauberflöte, Deutscher Kampf, Leipzig, 5, 9.
- Witzleben, von.** Die Bestimmungen für die Trompeterkorps im neuen Exerzierreglement für die Kavallerie, DMMZ 31, 19.
- Wustmann, Rud.** Individualismus als musikgeschichtlicher Begriff, Studium Lipsiense, Ehrengabe, Karl Lamprecht dargebracht aus Anlaß der Eröffnung des Kgl. Sächs. Instituts für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig von Schülern aus der Zeit seiner Leipziger Wirksamkeit.
- Wylezyński, A.** Rimsky-Korsakoff, Mm 2.
- Zuschneid, Karl.** Singschulen, GpB 3, 5. Daheim, Leipzig.
- **Pädagogische Gesichtspunkte für den ersten Klavierunterricht.** (Aus Zuschneid's Klavierschule), Der Volksge-sang, Beilage zur SMZ 49, 15.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Dresden.

Erste gesellige Zusammenkunft am 29. April 1909. Der Vorsitzende, Herr Oberregierungsrat Dr. Ermisch, legte die Ziele der IMG. und die Aufgabe der Ortsgruppe Dresden dar. Der Unterzeichnete sprach über Entstehung und Wert des altweimarer Zauberflötentextes, an dem Goethe höchst wahrscheinlich viel Anteil hat<sup>1)</sup>. Die Herren Hofopernsänger Dorant-Dreßler und Konzertsänger Nüßle, begleitet von Herrn Urbach, trugen einige der bekanntesten Zauberflötenarien in der Weimarer Fassung vor, das stilistisch Gebundenere, Reinere und sittlich Würdigere dieses Textes trefflich wiedergebend; zum Schluß wurden vier Lieder aus Schein's *Musica boscareccia* von den Damen Matthei (Gesang), Tornow (Violine) und Herrn Kantor Kötzschke frisch und gewinnend musiziert.

Rudolf Wustmann.

#### Leipzig.

Am 23. April veranstaltete unsere Ortsgruppe zur Erinnerung an den hundertjährigen Todestag Joseph Haydn's eine wohlgelungene Haydn-Feier. Zum ersten Male für Leipzig kam das im vorigen Jahre neu aufgefundene Violinkonzert G dur, vorgetragen von Frl. Pászthory, zur Aufführung, das trotz einiger Schwächen im großen ganzen einen günstigen Eindruck hinterließ. Ferner kamen an orchestralen Werken noch einige Sätze (Rezitativ: Adagio—Adagio) für Solovioline Frl. Pászthory, Solovioloncelle (Frl. Klengel) und Orchester aus der selten gespielten Cdur-Sinfonie »le midi«, zu Gehör, und den vokalen Teil bildeten verschiedene Lieder für Solo und gemischten Chor von Haydn. Der Peterskirchenchor, unter der Lei-

1) Der größere Teil dieses Vortrags gedruckt »Propyläen« (München) Mai 1907.

tung seines Kantors Herrn Gustav Borchers trug mit großem Erfolge: Die Harmonie der Ehe, Die Beredsamkeit, Der Greis und Aus dem Dankliede von Gellert vor, Frä. Hedwig Borchers erfreute die Zuhörer durch die Wiedergabe der Arie der Sara aus dem italienischen Oratorium »Die Heimkehr des Tobias« und sang schließlich mit ihrem Vater Herrn Kantor Gustav Borchers die drei schottischen Lieder: 1) Schläfst oder wachst Du, 2) Maggy Lauder, 3) Philly und Willy. Im Mittelpunkt des Programms stand ein Vortrag des Herrn Dr. A. Schering: »Die Pflege Haydn's im 19. Jahrhundert«, der in der Hauptsache eine statistische Zusammenstellung von Aufführungen Haydn'scher Werke im 19. Jahrhundert brachte. Allen mitwirkenden Künstlern, die zum guten Gelingen des Abends mit beigetragen haben, sei an dieser Stelle nochmals gedankt. C. Ettler.

### Umfragen.

Nachdem die Angabe Pohl's, Haydn's Klaviersolo Nr. 3 (1766) und seine zwei Sonaten Nr. 1 u. 2 (1767) seien verloren gegangen, sich als irrig erwiesen hat, darf man mit der Möglichkeit rechnen, daß sich auch die 8 Divertimenti noch irgendwo finden, die Pohl gleichfalls als verloren gegangen bezeichnet hat. Da mir Gewißheit darüber sehr erwünscht ist, um meinen ersten Band der Haydn'schen Klavierkompositionen abschließen zu können, so gebe ich nachfolgend die thematischen Anfänge der vermißten Divertimenti und bitte alle Bibliothekare des In- und Auslandes sowie die Privatpersonen, welche im Besitze von alten Abschriften Haydn'scher Klavierstücke sind, sich mit Nachforschen bemühen und etwaige Funde mir gütigst bekannt geben zu wollen.

1.) 

2.) *Moderato.* 

3.) 

4.) 

5.) 

6.) 

7.) 



Auch um gefällige Auskunft über Autographe von Haydn'schen Soloklavierkompositionen wird dringend gebeten; nur 2 Autographe konnten bisher eingesehen werden. Von hohem Wert wäre die Ermittlung des Autographs der *F*-dur-

sonate, deren erstes Thema  lautet.

Artaria & Co. besaß s. Z. dieses Autograph und noch 5 andere von Solosonaten, aber die gen. Firma weiß nichts über den Verbleib der Autographe.

Dr. Karl Päsler, Charlottenburg 2, Pestalozzistr. 3.

Die Münchener Kgl. Hof- und Staatsbibliothek besitzt das Tenor-Stimmbuch des folgenden Druckes: »*Quatuor parium vocum Lamentationes Hieremiae prophetae. Tempore Quadragesimali in Templis cantari solitae, numeris Musicis redditae: A Venceslao Samotulino Polono, Serenis. Regis Poloniae Sigismundi Augusti Musico. Quibus adiunctae sunt Exclamationes Passionum. Cracoviae Lazarus Andree excudebat, MDLIII.*«. Der Unterfertigte ersucht höflichst alle, die von der Existenz der übrigen Stimmbücher wissen, um gütige Benachrichtigung.

Ebensolche Bitte richtet der Unterzeichnete betreffs aller Stimmbücher von »*Aliquot hymni ecclesiastici, vario melodiarum genere editi per Sebastianum de Felstin. Cracoviae, apud Hier. Vietorem, A. D. MDXXII.*«

Dr. Adolf Chybiński, Musikschriftsteller,  
Krakau (Österreich, Galizien), Sobieski-Straße 19.

**Mitteilung über den Kongreß.** Es diene zur Mitteilung, daß ein ausführlicher Kongreßbericht (in Buchform) erscheint, der den Kongressisten gratis zugesendet wird und von den Mitgliedern der IMG. käuflich erworben werden kann.

### Neue Mitglieder.

Arthur E. Bosworth i. Fa. Bosworth & Co., Leipzig, Roßplatz 3.  
Königl. ung. Landes-Musikakademie, Budapest, Liszt Ferency tér 12.  
Wolfgang Michell, Berlin NW. 6, Albrechtstraße 18 I.  
Dr. A. Möhler in Pfrungen in Württemberg.  
Dr. Lothar Herbert Perger, Wien IV, Alleegasse 35.  
Professor Richard Robert, Wien IX, Liechtensteinstraße 43.  
Arthur Johannes Scholz, Musikdirektor, Olmütz i. Mähren.  
Friedrich Schwabe, Opern- und Konzertsänger, Zürich V, Horneggstraße 15.  
Julius J. Major, Komponist und Lehrer an der Landes-Lehrer-Präparandie, Budapest, Röck-Szilárdg. 26.  
J. B. Clark, Esq., Rosslyn, Beech Grove Road, Newcastle-on-Tyne.  
W. Vowles, Esq., The Sanatorium, Stratton-on-the-Fosse, near Bath.  
Dr. W. H. Grattan Flood, Rosemount, Enniscorthy (Irland).  
Redaktion der polnischen Musikzeitung »*Młoda muzyka*«, Warschau, Krucza 7.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Joseph Preising, früher Kaplan in Soest, jetzt: Pfarrer in Hagen (Westf.).  
Dr. Ludwig Scheibler, jetzt: Godesberg b. Bonn, Bachstraße 10.  
W. N. F. Sibmacher-Zynen, Amsterdam, jetzt: Joh. Verhulststraat 139.

Ausgegeben Anfang Juni 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.  
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

---

**Heft 10.**

**Zehnter Jahrgang.**

**1909.**

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### Amtlicher Teil.

---

#### Resolutionen, die auf dem III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft gefaßt wurden.

##### Sektion Ia.

Der III. Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft begrüßt es mit besonderer Genugtuung, daß in der unmittelbar vorausgegangenen internationalen Konferenz die Herausgabe eines *Corpus scriptorum de musica* unter Beteiligung von Vertretern der verschiedenen Staaten organisiert wurde. Es wird die zuversichtliche Erwartung und das Ersuchen ausgesprochen, daß dieses nicht nur für die Musikwissenschaft, sondern auch für alle verwandten Gebiete hochwichtige und für die Kulturgeschichte im allgemeinen hochbedeutsame Unternehmen an allen kompetenten Orten die notwendige und geeignete Unterstützung und Förderung finde. Zugleich ergeht an alle Mitglieder der Internationalen Musik-Gesellschaft die Aufforderung, in jedweder Weise, besonders auch durch die Ermunterung nahestehender Institute und Persönlichkeiten zur Subskription dem Interesse dieser schwierigen Publikation zu dienen.

Beantragt von **Pierre Aubry.**

##### Sektion Ie.

Die in der Sektion Ie aus Anlaß des Wiener Kongresses tagende Kommission zum Studium der Lautenmusik hat den Beschluß gefaßt, an die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Deutschland die Bitte zu richten, bei den von ihr veranlaßten Aufnahmen von Musikbeständen ihr besonderes Augenmerk auch der Aufnahme von Tabulaturen sämtlicher Instrumente (in Handschriften und Drucken) zuwenden zu wollen.

Beantragt von **Edward J. Dent, Dr. Ecorcheville,**  
**Dr. Adolf Koczirz, Dr. Johannes Wolf.**

## **Sektion II.**

I. Der Kongreß fordert die bestehenden Phonogrammarchive auf, sich zu einigen über die Methode der Aufnahme, insbesondere über die Wahl der Apparate.  
Beantragt von Professor P. Schmidt.

II. Die Aufzeichnung und Publikation einstimmiger Melodien soll erfolgen mit detaillierten Analysen und Kommentaren, jedoch ohne den geringsten Versuch einer Harmonisierung, wo diese nicht im Volke selbst üblich ist, überhaupt ohne irgendwelche Änderungen oder Ergänzungen des Urtextes.  
Beantragt von Direktor Korganoff.

III. Bis zum nächsten Kongresse soll ein Fragebogen für musikalische Ethnographie und Folklore vorbereitet und als einer der Hauptgegenstände auf die Tagesordnung des Kongresses gesetzt werden.  
Beantragt von Eugenie Lineff.

## **Sektion III.**

I. Da die Reform des Musik- und besonders des Gesangsunterrichtes eine notwendige Bedingung für den Fortschritt der Kunst und der allgemeinen Kultur bedeutet, soll in jedem Staate eine Enquete einberufen werden, an welcher Vertreter der Unterrichtsbehörden und aller Fachkreise teilzunehmen haben.

Gegenstände der Beratung dieser Enquete sollen sein:

1. Feststellung der Lehrziele und Lehrpläne für Musik nach modernen Grundsätzen in allen Schulkategorien, besonders aber für die Anstalten zur Ausbildung von Gesangslehrern für allgemeine und Fachschulen.

2. Regelung des Prüfungswesens.

3. Vorschläge zur ideellen und materiellen Hebung des Musiklehrerstandes.

Beantragt von Professor Frans Haböck.

II. Der III. Kongreß der IMG. empfiehlt mit besonderem Hinweise auf die in Wien gebotenen, so hochinteressanten Konzerte, Aufführungen historischer Werke zur Vertiefung des künstlerischen Verständnisses und zur Klärung des Geschmacks.

Beantragt von Mr. Malherbe.

III. Der III. Kongreß der IMG. empfiehlt den Redaktionen der Tageszeitungen, nur musikhistorisch geschulte Berichterstatter zu verwenden, um dem Publikum in seinem Bestreben, sich zu bilden, entsprechen zu können.

Beantragt von Mr. Malherbe.

IV. Der III. Kongreß der IMG. beschließt, an die Regierungen aller Kurstaaten die Aufforderung zu richten, in dem Geschichtsunterricht an Schulen Rücksicht zu nehmen auf die Hauptphasen und hervorragendsten der Tonkunst mit Hinweis auf die kulturelle Bedeutung der Musik und die Fortschritte der Musikwissenschaft. Auch in den Bürger- oder den diesen gleichwertigen Schulen sollte wenigstens auf einige Helden der betreffenden Länder in der Heimatkunde aufmerksam gemacht werden, so z. B. in Deutschland und Österreich auf Bach und Händel, die Meister der klassischen Wiener Schule (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert), von denen biographisch-künstlerische Geschichtsbilder gegeben werden sollten. Zur Illustration sollten einzelne Beispiele, besonders bei



internen Aufführungen von Liedern und Kammermusikstücken sowie Gelegenheit geboten werden, populären Konzerten mit sorgfältig ausgewähltem Programm beizuwohnen. Hiedurch würde der Veredlung des Geschmacks und der Reinigung der Sitten Vorschub geleistet und eine passende Ergänzung zu den körperlichen Übungen geschaffen werden. Diese letzteren könnten teilweise mit musikalischen (gesanglich-rhythmischen) Übungen vereint werden, wodurch der Anstand der Bewegungen gehoben würde.

Beantragt von Guido Adler.

#### Sektion IV.

I. a) Es ist dringend erwünscht, daß die Musikgelehrten bibliographisches Material (Ergänzungen und Verbesserungen zu Eitner's Quellenlexikon, neue Fundorte, neue Werke, neue Autoren usw.) dem Bibliographischen Bureau der IMG. (Berlin W. Schinkelplatz 6) mitteilen.

b) Das Bibliographische Institut zu Berlin wird nach Möglichkeit bereit sein, jedem Interessenten gegen Erstattung der Unkosten einschlägige Auskunft zu geben.

c) Außerdem ist in geeigneter Weise eine Veröffentlichung des Gesamtmaterials als Ergänzung zu Eitner in Aussicht zu nehmen.

II. Die bibliographische Kommission der IMG. soll beauftragt werden, über die Anschaffungsfonds für Musikalien und Schriften über Musik in den öffentlichen Bibliotheken der einzelnen Länder Erhebungen anzustellen.

III. Die Sektion empfiehlt nach Vorschlag des Herrn Dr. Mantuani die Anlage a) eines Lexikons des deutschen Liedes, b) eines Verzeichnisses der historischen katholischen liturgischen Texte, c) eines Opernlexikons und zwar in tabellarischer Form.

IV. Im Interesse der Musikwissenschaft als auch des musikwissenschaftlichen Nachwuchses ist es unbedingt wünschenswert, daß in Zukunft musikwissenschaftliche Vorbildung eine Grundbedingung zur musikbibliothekarischen Anstellung sei.

Auf Anregung von Dr. Abert und Prof. Dr. Wolf.

V. Der III. Kongreß der IMG. beschließt, bei Regierungen und gelehrten Gesellschaften das Ersuchen zu stellen, daß bei den von diesen subventionierten wissenschaftlichen Reisen besonders von Philologen und Historikern Rücksicht genommen werde auf musikalische Vorlagen älterer Zeit, welche in Sammelcodices oder sonst zerstreut sich finden. Wenn auch der betreffende Forscher nicht auf dem Gebiete der Musikwissenschaft heimisch sein sollte, so genüge doch, auf diesen oder jenen Fund aufmerksam zu machen und Beobachtungen mitzuteilen. Am zweckmäßigsten wäre es, wenn Forscher, die mit photographischen Apparaten ausgestattet sind, Aufnahmen machen würden, was bei dem heutigen Verfahren (Papier, schwarz-weiß) ohne Mühe geschehen und wenigstens als Grundlage einer ersten Nachricht dienen könnte. Diese sollte an ein Universitätsinstitut des zugehörigen Staates gerichtet werden, das verhalten wäre, öffentlich davon Mitteilung zu machen (etwa in der Zeitschrift der IMG.).

Beantragt von Guido Adler.

### Sektion Va.

I. Die Mitglieder des III. Kongresses der IMG. begrüßen aufs wärmste die Maßnahmen Sr. Hlgkt. Papst Pius X. zur Wiedereinführung des gregorianischen Gesanges vom wissenschaftlichen wie vom künstlerischen Standpunkte aus und erklären, an ihrer Verwirklichung nach Kräften mitarbeiten zu wollen.

II. In Erwägung, daß der allgemeine Verfall der kirchlichen Instrumentalmusik erst im 18. Jahrhundert eingerissen ist, und daß anderseits im 17. Jahrhundert Kirchenkompositionen mit Instrumentalbegleitung entstanden, die, soweit man bisher zu beurteilen vermag, dem Geiste und Ernste der Liturgie nicht widersprechen, erklärt die Sektion, daß eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Periode nach den Quellen eine dringende Aufgabe der Gegenwart sei.

III. In Rücksicht auf die große Bedeutung der kirchenmusikalischen Forschung für die allgemeine Musikwissenschaft und Musikpflege und die bedeutsame künstlerische, kulturelle und kirchliche Mission, die die Kirchenmusik zu erfüllen hat, erscheint es wünschenswert, daß allenthalben an den Hochschulen, insbesondere der Hochschule für Musik (Akademien der Tonkunst, Konservatorien) Lehrstühle für wissenschaftlichen bzw. praktischen Betrieb der Kirchenmusik eingerichtet werden.

IV. In Rücksicht auf die hervorragende Anteilnahme der Volksschullehrer an der Pflege der Kirchenmusik erscheint es als wünschenswert, daß an allen Lehrerbildungsanstalten der kirchlichen Tonkunst insbesondere dem gregorianischen Choral eine große Aufmerksamkeit zugewendet werde.

### Sektion Vb.

(Grundsätze evangelischer Kirchenmusik.)

1. Das Fundament der evangelischen Kirchenmusik ist das evangelische Gemeindelied als allein dem Gemeindegedanken der evangelischen Kirche entsprechend.

2. In der kirchlichen Kunstmusik ist jede Kompositionsform zulässig.

3. Aus dem evangelischen Gemeindegedanken ist das Wesen des evangelischen Kirchenchores allein zu bestimmen. Seine natürliche Stellung und Aufgabe gibt ihm der Wechselgesang.

4. Der Verwendung des Sologesanges im evangelischen Gottesdienste steht das Gemeindepinzip nicht entgegen.

5. Auch die selbständige Instrumentalmusik ist im evangelischen Gottesdienste zulässig, wenn sie dem Verlauf der Gemeindefeier förderlich ist.

Beantragt von Dr. Sannemann (Hettstedt).

### Sektion Vc.

1. Die Sektion Vc (Orgelbau) auf dem III. Kongreß der IMG. erkennt es als eine dringende Notwendigkeit an, daß ein Regulativ über Orgelbau bestehe, welches in kurzen Sätzen die Prinzipien des soliden und künstlerischen Orgelbaues enthält und die Preis- und Expertenfrage regelt, und so die Grenzen für behördliche Regulative in einzelnen Ländern und Provinzen absteckt.

2. Die Sätze dieses Regulativs sind von einem Arbeitsausschuß entworfen und einstimmig angenommen worden.

3. Die Sektion hat beschlossen, den III. Kongreß der IMG. zu bitten, die Drucklegung dieses Regulativs und seine Mitteilung an die Behörden, Orgelbauer und Orgelbausachverständigen zu übernehmen, und hat zur Erledigung der noch notwendigen Arbeiten eine internationale Kommission erwählt, deren Vorsitz die Herren Dr. Schweitzer und Abbé Dr. Mathias, beide aus Straßburg, übernehmen.

4. Die IMG. wird ersucht, alle neun Jahre auf ihrem Kongreß eine Sektion für Orgelbau vorzusehen, welche die schwebenden Fragen behandelt, dieses Regulativ durchsieht und etwaige Änderungen, die zur jeweiligen Modernisierung desselben erforderlich sind, anbringt, so daß eine anerkannte internationale Norm besteht, die über die künstlerische und wirtschaftliche Entwicklung des Orgelbaues wacht.

---

## Redaktioneller Teil.

---

### Die Wiener Haydn-Zentenarfeier und der III. Kongreß der IMG.

Als Ganzes betrachtet, stellen die musikalischen Veranstaltungen der Haydn-Zentenarfeier wohl eine der imposantesten praktischen Demonstrationen älterer Tonkunst vor, die bis dahin unternommen wurden. Außer dem Chorkonzert, das Haydn's »Jahreszeiten« brachte, gab es keine Aufführung, die nicht in irgendeiner Art solche Tonkunst gebracht hätte, die von der heutigen Musikauffassung als »historische« Musikaufführungen angesehen würden. Allerdings bedarf dieses Wort einer erklärenden Anmerkung insofern, als Haydn'sche Messen in Wien und teilweise in Österreich überhaupt zum ständigen Repertoire der Kirchenchöre gehören, aber für den Nichtösterreicher handelte es sich auch hier um Werke, die er nicht durch Aufführungen kannte, so daß er in die Lage versetzt war, aus dem frischen Eindruck einer praktischen Demonstration heraus zu ihnen Stellung zu nehmen. Auch im zweiten Kongreß der IMG. in Basel waren historische Konzerte veranstaltet worden, sie trugen aber einen wesentlich anderen Charakter wie in Wien, nämlich einen internationalen. Man hatte in Basel den früheren Hauptländern der Musik in einigermaßen gleicher Weise Rechnung zu tragen gesucht, auch die Niederlande, England und Spanien kamen mit Werken ihrer Tonkunst zu Worte. Anders die historischen Aufführungen in Wien. Hier wurde lediglich österreichische Musik — im Sinne, wie ihn die Denkmäler der Tonkunst geprägt haben — geboten, mit Rücksicht auf das Haydn-Jubiläum. Das war vollständig am Platze und sicherte zudem den Aufführungen einen bestimmten, ausgeprägten Charakter. Ein Land wie Österreich und vor allem eine Stadt wie Wien kann auch vor dem Auftreten der »Wiener Klassiker« auf eine Tonkunst zurückblicken, die ihnen eine recht bedeutende Stellung in der Geschichte der Musik einräumt.

Noch nach einer anderen Seite hin bedeuten die musikalischen Veranstaltungen eine gewichtige Äußerung musikgeschichtlicher Arbeit. Die aufgeführten Werke waren fast durchgängig dem reichen Schatze der Denkmäler

der Tonkunst in Österreich entnommen, die nun einmal auch ihren rein künstlerischen Wert erproben und weiteren Kreisen zeigen konnten, welche Schätze hier, teilweise seit Jahren, vorliegen, aber noch gar nicht benützt worden sind. In diesem Nutzbarmachen der »Denkmäler« ist denn auch eines der charakteristischen Merkmale des Haydnfestes zu erblicken, wobei noch zu bemerken ist, daß die Musikhistoriker eben gut daran tun, selbst für Aufführungen zu sorgen. Denn es dürfte schon noch einige Zeit verstreichen, bis die Musiker aus eigener Initiative zu den Denkmälerbänden greifen und ihre Vermittlerrolle wirklich erfaßt haben. Der durchschlagende Erfolg, den einige der aufgeführten Werke davontrugen, zeigte wenigstens klar, welcher Versäumnisse man sich einem gesund empfindenden Publikum gegenüber zuschulden kommen ließ, wenn ihm derartige Werke vorenthalten werden.

Um den nicht am Feste und Kongresse anwesenden Mitgliedern der IMG. von dem ganzen Verlaufe der Wiener Tage einen klaren Begriff zu geben und zugleich um diese in unserm Gesellschaftsorgan festzuhalten, ist es wohl nötig, die Veranstaltungen einzeln durchzugehen, wobei sich immer noch Gelegenheit bieten wird, Zusammengehörendes zusammenzufassen.

Am Montag, den 24. Mai fand abends in der Volkshalle des Rathauses ein zwangloser Begrüßungsabend statt, an dem der Deutsche Volksgesangsverein die sehr passende Gelegenheit ergriff, österreichische Gebirgsvolkslieder vorzutragen. Nirgends, auch in der Schweiz nicht, wird diesen einfachen Gesängen von seiten der Gebildeten ein solches öffentliches Interesse geschenkt wie in Wien, es gehört neben aller Naturliebe noch ein besonderer Enthusiasmus dazu, den Schnadahüpfeln, Jodlern usw. ein fortgesetztes künstlerisches Interesse entgegenzubringen. Die teilweise recht launigen Vorträge, besonders die solistischen des Prof. Pommer wurden von den internationalen Zuhörern mit großem Beifall aufgenommen.

Andern Tags fand vormittags in der leider in Anbetracht der vielen Zuhörer zu kleinen k. k. Hofburgkapelle die Festmesse statt, wozu J. Haydn's Mariazeller Messe mit Einlagen von Michael Haydn gewählt worden war. Im ganzen bot das Fest zwei Messen Haydn's, nämlich in Eisenstadt — wovon noch die Rede sein wird — die Nelsonmesse. Es sind dies zwei Messen aus der besten Zeit Haydn's, in ihrer Erfindung von großer Gleichmäßigkeit, im Charakter eigentlich überall würdig. Am meisten fiel mir ein stark subjektiver Zug auf, der diesen Messen ein ganz besonderes Gepräge gibt und mich oft stark an Anton Bruckner, vor allem an sein so eigenartiges *Te deum* erinnerte. Interessant sind besonders das *Benedictus* und *Agnus dei* der Mariazeller Messe, ersteres durch seinen heroischen Ton, als ob Haydn die Vorstellung gehabt habe, Jesus nahe sich als glänzender Held, letzterer durch seine geradezu ungestüme Haltung. Das sind keine demütigen oder in sich geläuterten Rufe nach Frieden, sondern in scharf drängendem, oft geradezu heftigem Tone wird nach dem Frieden, der noch in weiter Ferne erscheint, gestrebt; so schließt auch Haydn mit einer überaus energischen Fuge, in der es keinen Augenblick friedlich aussieht. Was bei Haydn's Messen, bei seiner Musik überhaupt, wenn man solche mehrere Tage hintereinander hört, auffällt, das ist ein ganz kolossaler Rhythmus, der seinen Werken ganz besonders ihre populäre Durchschlagskraft gibt. In den Messen sind die Credos nach dieser Seite hin am interessantesten. So glücklich oft Haydn die einzelnen Begriffe hervorhebt, ein immanenter Rhyth-

mus verbindet die einzelnen Abschnitte in ganz besonderer Weise miteinander. Von den »Wiener« Klassikern ist in rhythmischer Beziehung Haydn sicherlich der mannigfaltigste und dabei gesundeste, die drei ersten Sinfoniebände gerade hierin durchzugehen, verschafft eine besondere Freude und erklärt meiner Ansicht nach nicht zum wenigsten den Erfolg Haydn's als Instrumentalkomponist; doch dies nur nebenbei. In die Mariazeller Messe wurden zwei Graduale von Michael Haydn: *Beatus vir* und *Justus ut palma florebit*, das erste nach dem Gloria, das zweite nach dem Credo eingelegt. Es ist dies wieder eine andere Kirchenkunst, um einige Töne tiefer gefärbt und merklich stärker, trotz der einfachen Anlage, mit der früheren kirchlichen Tonkunst zusammenhängend. Interessant war mir das erste Stück besonders durch einen stark Mozart'schen Zug, d. h. man merkt, welchen Einfluß Michael Haydn auf den Mozart hatte, der z. B. die »geharnischten Männer« schrieb, nämlich mit einem eigenartig melancholischen und doch wieder energischen Ton. Die ganz herrliche Aufführung in der Hofburgkapelle machte mit dem Wiener Sängerknabenmaterial bekannt, das um einige Grade weicher, südlich schmelzender ist als z. B. das des auf gleicher Höhe stehenden Leipziger Thomanerchors. Es glaubten manche Hörer, daß auch Frauen mitsängen. Die Aufführung der Nelsonmesse in Eisenstadt war auf ländliche Verhältnisse zugeschnitten, nichtsdestoweniger war dennoch auf mich der Eindruck ganz rein; man sah, Haydn'sche Messen lassen sich auch mit bescheideneren Kräften ganz wirkungsvoll herausbringen, was z. B. bei Bach'schen Kantaten nicht entfernt in diesem Maße der Fall ist. Die kirchliche Bachbewegung wird auch schwerlich über dieses Dilemma hinwegkommen. Vormittags und nachmittags fanden Sitzungen des Zentralausschusses und des Präsidiums der IMG. statt, so daß offiziell der Nachmittag für einen Ausflug nach Schönbrunn und abends zu Theatervorstellungen verwendet werden konnten.

Der Kongreß selbst wurde am Mittwoch vormittag eröffnet, die konstituierende Sitzung fand am Nachmittag statt. Da der folgende Tag von den meisten Besuchern für die Fahrt nach Eisenstadt benutzt, mithin von dem größten Teil der Sektionen die eigentliche Kongreßarbeit erst am Freitag aufgenommen wurde, so empfiehlt es sich wohl für die Zukunft, den Kongreß insofern einen Tag vorher zu eröffnen, als die Sitzungen des Ausschusses und der Präsidiums, mit denen die Kongressisten nichts zu tun haben, zu einer Zeit — in diesem Falle einen Tag früher, am Montag — stattfinden, die nicht schon die meisten Kongreßteilnehmer versammelt findet. Hierin hätte wohl die einfache Lösung des Rätsels bestanden, für den Kongreß selbst genügend Zeit zu finden. Es steht mir sicher nicht an, dem Vorstand der IMG. Vorschläge zu unterbreiten, aber es handelt sich hier darum, den Wünschen einer Allgemeinheit Ausdruck zu verschaffen, sowie darum, Sitzungen wie die konstituierende im Interesse aller in Zukunft zu verhüten. Wir haben in betreff Kongresse noch keine lange Erfahrung hinter uns, und unser Kongreß ist insofern etwas ganz Besonderes, von anderen gelehrten Kongressen Unterschiedliches, als Konzerte, praktische Aufführungen immer einen ziemlich breiten Raum einnehmen werden. Darauf wird niemand wirklich verzichten wollen, aber die Frage darf man sich immerhin stellen, ob es günstig ist, während des Tages, zwischen den Vor- und Nachmittagssitzungen, Konzerte zu veranstalten.

Der Kongreß wurde von Bischof Dr. Mayer, der Haydn ein besonderes Interesse schenkt, eröffnet, der Oberbürgermeister Wiens, Dr. K. Lueger, sprach den



städtischen Willkommengruß. Indessen erlaubt mir mein hervorragend schlechtes Gedächtnis für alle offiziellen Dinge nicht, über all dies genauere Mitteilungen zu machen. Der Eröffnung schloß sich die »Festversammlung«, in der Prof. G. Adler die Haydn's Schaffen charakterisierende Festrede hielt; da alle öffentlichen Reden im Kongreßbericht erscheinen, erübrigt sich ein Eingehen. Die Rede war von Werken Haydn's umrahmt, sie selbst wurde mit dem Vortrag der Kaiserhymne durch den Chor gekrönt; die Wirkung wäre wohl noch stärker gewesen, wenn alle Anwesenden mitgesungen hätten. Durch seine Kaiserhymne ist Haydn für Österreich weit mehr als nur ein großer Komponist, nämlich auch ein politischer Faktor, und daß diesem Umstand gebührend Rechnung getragen wurde, ist sicherlich am Platze gewesen. Das dem Fest, sowie dem Kongreß von den allerhöchsten Instanzen des Staates geschenkte starke Interesse erklärt sich zu einem guten Teil aus Haydn's »politischer« Stellung; unter den großen Komponisten steht hier Haydn bekanntlich auch einzig da. An Werken brachte das Festkonzert die geistprühende Ouvertüre in *D*dur (Nr. 4, II des Thematischen Katalogs [Gesamtausgabe I. Bd.] der Werke Haydn's von E. Mandyczewsky), die erste und letzte Sinfonie, lauter *D*dur-Werke, sowie das *Te deum* in *C*dur. Die Gegenüberstellung der zwei Sinfonien war sehr interessant; welcher weiter Weg, und doch, eigentlich ist er doch recht organisch verlaufen! Unter den Früh-sinfonien ist die erste eine der prägnantesten, und niemand wird seit Kretzschmar's Aufsatz (Jahrbuch Peters 1908) auf all' diese Schöpfungen mehr herunterschauen können noch wollen. Ein Charakteristikum der Haydn'schen Kunst, die ihn bald von den andern Sinfoniekomponisten dieser Zeit unterscheidet, kündigt sich schon in dieser ersten Sinfonie bemerkbar an, die hier noch unbewußte Ausbildung des Streichkörpers, vor allem die Individualisierung der zweiten Violine, in der Art, daß sie etwa in feiner kontrapunktischer Weise geführt wird. Es geht bei Haydn, der sich überhaupt langsam entwickelte, und zwar deshalb, weil diese Entwicklung eine überaus selbständige war — im Gegensatz zu Mozart, der auf seinen Reisen geradezu rasend schnell sich Fremdes aneignete und der für mich überhaupt eines der größten Amalgamier-Genies ist — recht lange, bis er auch zu einer Individualisierung der Bratsche gelangte. Die meisten seiner Sinfonien sind dreistimmig, aber in welcher Art dreistimmig. Man betrachte sie einmal ruhig als dreistimmige Studien im freien und strengen Kontrapunkt, hier gibt Haydn auf Schritt und Tritt musikalisch Wertvolles und geistig Überraschendes. Seine Führung der zweiten Violine hat nichts mehr — kleine Ausnahmen abgerechnet, wie der Anfang der Sinfonie Nr. 11 — mit dem kontrapunktischen System der Triosonaten zu tun, wie es in auffallender Weise noch in C. Monn's *H*dur-Sinfonie zutage tritt, sondern es handelt sich um freie Einfälle. In dieser Beziehung ist schon die erste Sinfonie charakteristisch. Stellen wie:



sind in der zeitgenössischen Sinfonik nicht zu Hause, die »Mannheimer« — etwa mit Ausnahme von Richter — arbeiten ganz anders; sie übertreffen Haydn bei weitem an effektvollem, großzügigem Orchestersatz, aber Feinarbeiter, Künstler des Kontrapunktes sind sie nicht. Ein solcher meldet sich — weiter nicht — schon in Haydn's allererster Sinfonie. Man hat noch lange nicht den in seiner Art unübertroffenen Quartettkomponisten vor sich, der ein glänzender Kontrapunktiker sein mußte, aber man fühlt ihn doch schon bereits. Geistvolle kontrapunktische Züge werden zudem immer zu den »Einfällen« gehören, sie präsentieren etwas ohne weiteres nicht Nachahmliches, wie es so vieles in der Kunst und besonders in der Musik gibt. Als »Nachahmer« schneidet Haydn überhaupt nicht gut ab; denn in gar mancher Beziehung könnten die Frühsinfonien auf einer ganz anderen Stufe stehen, wäre Haydn mit der zeitgenössischen, besonders außerösterreichischen Sinfonik vollauf vertraut gewesen. Einen interessanten Beleg hierzu gibt Haydn in dem Anfang der Sinfonie mit dem Mannheimer-Crescendo. Wie nächstens an anderer Stelle ausgeführt werden soll, fehlen Haydn die Kniffe, ein solches Crescendo wirkungsvoll zu bringen und auszunützen. Es war auch interessant, daß Weingartner, der Dirigent dieser Sinfonie, mit dem Anfang nicht sehr viel anzufangen wußte. Das Crescendo verpuffte eigentlich, während sich mit einem echten Mannheimer Crescendo auch heute noch ausgezeichnete, wenn auch äußerliche Wirkungen erzielen lassen. Es wäre übrigens notwendig gewesen, die Sinfonie mit ganz kleinem Orchester zu geben, 20 bis 25 Spieler wären mehr als genügend gewesen. Einzig dadurch wäre auch der Unterschied zwischen der Früh- und Spätsinfonie eklatant zutage getreten, der indessen etwas verwischt wurde, da an absoluter Frische der Empfindung das Jugendwerk nichts missen läßt. Es war aber jedenfalls ein vortrefflicher Gedanke, diese Sinfonie aufzuführen, womit auch daran erinnert wurde, was die Gesamtausgabe zu leisten unternommen hat. Es wird sicherlich ein ganz einziger Genuß sein, verfolgen zu können, wie dieser eigenartig selbständige, stark auf sich angewiesene Geist sich allmählich entwickelt hat. Den Schluß des Festkonzertes bildete das großzügige *Te deum* in Cdur, ein Werk, das direkt monumentale Wirkungen aufweist.

Nachmittags fand, wie bereits bemerkt, die konstituierende Sitzung statt, abends ein Empfang im Rathause durch den Bürgermeister Dr. Karl Lueger. Im ganzen fanden nicht weniger als drei solcher glänzender Empfänge statt, nämlich andern Tags in der k. k. Hofburg und am Freitag abend im k. k. Ministerium für Kultur und Unterricht durch den Unterrichtsminister Karl Grafen Stürgkh.

Donnerstag früh fuhr man — einige Sektionen begannen indessen ihre Arbeit schon an diesem Tag — mit Extrazug nach Eisenstadt, wohin der Fürst von Esterhazy die Kongressisten nebst Bewohnern umliegender ungarischer Orte zu einer Haydnfeier eingeladen hatte, was im ganzen mehr interessant als angenehm war, da die Räumlichkeiten für diese Menschenmengen unmöglich genügen konnten. In der schön gelegenen Bergkirche, wo Haydn's Gebeine unter einem einfachen Grabdenkmal ruhen, fand die bereits erwähnte Aufführung der Nelsonmesse statt, der sich die kurze Feier an Haydn's Grabe anschloß, die durch die Ansprache des Bürgermeisters Lueger rasch eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. Von dem Konzert, das im Schlosse stattfand, interessierte eigentlich nur der Saal, ein mächtiger, schöner Raum von der Größe eines ordentlichen modernen Konzertsaaes.

Ich bin mir nicht recht klar darüber geworden, was dieser Saal mit Haydn's Musik zu tun haben soll. Unmöglich kann sie aus derartig großen Räumlichkeiten, in denen man sich auch einen »Zarathustra« gespielt denken kann, herausgewachsen sein. Es handelt sich auch wohl um nichts anderes als den Festsaal, in dem Hofbälle und Redouten abgehalten wurden. Das Konzert, von dem ich nur ganz wenig hörte, brachte lauter bekannte Kompositionen Haydn's, interessierte also nicht, es sei denn, daß ein ungarischer Nationalmarsch Haydn's besondere zündende Kraft besitzen würde. Das Schönste, was Eisenstadt bot, war der herrliche Park mit den Erinnerungsstätten an Haydn, sein bescheidenes Wohnhaus und das Gartenhäuschen, in dem er etwa zu komponieren pflegte.

Auch für die in Wien Zurückgebliebenen war indessen künstlerisch gesorgt worden, wie ja das ganze Fest so viel des Schönen bot, daß man kaum ordentlich mitkommen konnte. Unter Leitung von Prof. Eugen Thomas führte der Wiener a cappella-Gesangverein Palestrina's *Missa Papae Marcelli*, sowie Motetten von Vittoria und Palestrina auf, deren Vorführungen, wie mir ein sicherer Gewährsmann mitteilte, teilweise an zu breitem Tempo litten.

Abends fand ein großes historisches Konzert statt, das meiner Ansicht nach als der künstlerische Höhepunkt des ganzen Festes zu betrachten ist. Haydn trat in diesem Konzert ganz in den Hintergrund, er war einzig mit einer Konzertante in Bdur für Violine, Violoncello, Oboe und Fagott mit Begleitung des Orchesters (komponiert in London 1792) vertreten, ein wertvolles, reifes Werk, ohne daß es den gleichzeitigen Sinfonien an die Seite gestellt werden könnte. Das Konzert bot einen Ausschnitt aus Österreichs Musikgeschichte aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Mit Werken von Fux wurde begonnen, die prächtige Ouvertüre in Dmoll (Denkmäler in Österreich IX, 2) machte den Anfang. Sie vertritt ihre Gattung ausgezeichnet, interessant ist besonders die überaus freie Fuge der einleitenden Ouvertüre. Eigentlich ist es Fux nur um die vier ersten Töne des Themas zu tun, im übrigen verläuft das energische Stück hauptsächlich in freien Zwischenspielen. Höchstbezeichnenderweise holt Fux dann eine regelrechte Fuge als vierten Satz nach. Am meisten spricht modernen Hörern wohl die idyllische *Aria* in Bdur an, ein weiches Stück, das den hübschen Effekt birgt, eine *pp*-Phrase *f* zu wiederholen. Das Menuett hat mit seinem stark heroischen Charakter noch gar nichts »Wienerisches« an sich. Von den zwei Vokalstücken, die von Fux geboten wurden, ist das Begräbnisstück: *Libera me*, weitaus bedeutender als die an und für sich schöne, aber etwas akademisch angehauchte »Muster« motette: *Ad te, Domine* (Denkmäler II, 1). Das dreistimmige »*Tremens factus*« hat bei näherem Zusehen etwas geradezu Ergreifendes, die Stelle »*Quando coeli*« interessiert, weil man sie fast wörtlich bei Palestrina findet. Überboten wurden die Fux'schen Stücke durch drei Werke von J. Handl, von denen der 16stimmige 150. Psalm: *Laudate Dominum*, das Ereignis des musikalischen Teils des ganzen Festes bedeutete. Es ist einfach ungeheuerlich, welche Wirkungen der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung von Hofoperkapellmeister Franz Schalk aus diesem doppelchörigen Dithyrambus herausschlug. Kein Lob ist auch zu hoch gegriffen, um diese Leistungen gebührend anzuerkennen. Ein derart spontaner Beifall dürfte auch in Wien zu den Seltenheiten gehören. Das Werk ist ganz im venezianischen Chorstil geschrieben, sieht man es sich in der Partitur an, so

ist man über die einfache Anlage einfach erstaunt. Es klingt und jubelt so gewaltig, daß man sich der paar Harmonien, mit denen der Psalm arbeitet, gar nicht klar bewußt wird. Die größte Wirkung tritt ein, als beide Chöre das *Laudate* direkt ineinandersingen; es ist dann, als sähe man gewaltige Kirchenglocken in ehernem Rhythmus schwingen und hörte sie ineinanderklingen. Wie mühen sich oft unsre Tonsetzer ab, ihre Chöre zum Klingen zu bringen, und wie einfach großartig geht es hier zu! Auch das andere Stück aus dem *opus musicum*, der achtstimmige Doppelchor: *Venite ascendamus* ist ein ganz herrliches Stück mit einfach plastischen malerischen Wirkungen und kühnen Melodieführungen. Eine Melodiephrase, wie:



ist in der Musik dieser Zeit nichts alltägliches, auch bei Handl nicht, so gern er dann und wann die Diskantstimme vor allen anderen in kühnen Bögen führt. Das Stück präsentiert Handl's Kunst besonders schön auch nach der kontrapunktischen Seite und in ihrer freien Verbindung mit den harmonisch einfachen Wirkungen des doppelchörigen Stils.

Ein prächtiges Madrigal aus den *Moralia* (erschienen 1596): *Musica noster amor* zeigte Handl als weltlichen Komponisten. Die Denkmäler in Österreich werden wohl nicht mehr lange warten, und auch die weltlichen Schöpfungen eines der größten Komponisten Österreichs herausgeben. Dann gab es aber noch ein Beispiel venezianischen Kolossalstils in der denkbar größten Form: ein Teil der 53stimmigen Salzburger Festmesse (1628) von Orazio Benevoli (Denkmäler X, 1). Man hatte das *Credo* und damit den bedeutendsten Abschnitt des Werkes gewählt. Trotzdem dieses eine Ausführung in einer Kirche mit gut verteilten Chören auf Emporen — es sind im ganzen sieben Instrumental- und Vokalchöre — verlangt, derart, daß von allen Seiten die Töne erklingen, war die Wirkung dennoch von einzigartiger Großartigkeit. Was hätte der die alte Tonkunst verspottende Berlioz gesagt, würde er einmal etwas derartiges gehört haben! Er müßte gesehen haben, daß das von ihm Erstrebte in viel großartigerem Maße erreicht sei, als es ihm selbst gelingen konnte. Denn die Kolossalwirkungen treten hier nicht als besondere, alleinstehende Wirkungen auf, sondern die ganze Komposition wächst aus riesigen Proportionen heraus und vertritt damit einen Stil. Es ist auch sicher richtig, daß, wie Kretzschmar (Führer II, 1, S. 173) geltend macht, dieser Stil weniger barock als vielmehr Renaissance ist. Denn die größten Stellen in Benevoli's Messen basieren denn doch auf ganz inneren, gewaltigen Vorstellungen, für die das Zitieren größter Tonmittel als ganz natürlich erscheint. Da ist vor allem die Stelle: *Et in unam sanctam catholicam*, auf die auch Kretzschmar als auf die wohl größte Fassung dieser Stelle in der ganzen Messenliteratur schon hingewiesen hat. Fast alle Vokalstimmen halten in langen Noten einen einzigen Ton aus, und um sie brausen und stürmen vor allem die Bässe. Die katholische Kirche als ein gewaltiger granitner Fels und um ihn herum, und zwar von der Tiefe, also der gefährlichsten Stelle herauf brausen die Stürme in mächtigem Drängen, ohne auch nur die geringste Erschütterung herbeiführen zu können, das ist eine Vorstellung, die auch einem Michelangelo zur höchsten Ehre gereichen würde. Und mit welch

einfacher Größe ist das gegeben. Innerlich packt aber am meisten das *Crucifixus*; wie ganz anders sind hier die Mittel. Vier Solobässe zweier getrennter Chöre tragen es, von drei Posaunen begleitet, feierlich in sehr kunstvoll kontrapunktischem Satze — eine der ganz wenigen polyphon gehaltenen Stellen der Messe — vor: sie sind vielleicht als Stimmen aus dem Grabe gedacht; dumpf genug hallt das Ganze. Ohne die Wirkung der Oper und Monteverdi's im besonderen wäre die auch genial koloristische Stelle wohl nicht geschrieben worden. Hat man sie im ganzen Zusammenhang noch nicht gehört, so weiß man einfach nicht, was hinter ihr steckt.

Zwischen diesen monumentalen Werken Handl's und Benevoli's, der zum Schluß erklang, nahmen sich die übrigen Werke fast klein aus. Das künstlerisch Fertigste war wohl die *c* moll-Tokkata Georg Muffat's für Orgel (1690), ein sehr phantasievolles Werk. Interessant war es, die Sinfonie *D*dur von Mathias Monn (Denkmäler XV, 2) zu hören, die man jedenfalls deshalb ausgewählt hatte, um eine wichtige vorhaydnische Sinfonie der Wiener Schule vorzustellen. Stammt doch die Sinfonie genau nachweisbar aus dem Jahr 1740. Der Versuch ist — wenigstens mit dieser Sinfonie — nicht geglückt. Sie vertritt nämlich ostentativ ein Prinzip, mit dem gerade Haydn vollständig aufräumen sollte, das Prinzip der Konzertsinfonie. Auf den ersten Blick überraschen in den Ecksätzen die selbständig geführten Bläser, sieht man näher zu, so handelt es sich um nichts weiter als um einen kurzen Konzertsatz in Miniatur-Sinfonieform. Tutti und Soli sind sogar recht schön ausgebildet. Das ist gerade das, was Haydn verwarf. Er wendet dieses Prinzip in seinen Programmsinfonien an, die auch, weil sie ganz andern Ursprung haben, gegenüber den andern Sinfonien aus der Rolle fallen, in den eigentlichen Frühsinfonien sehen wir aber Haydn den Anteil der Bläser auf ein Mindestmaß beschränken. Haydn kommt vom Streichorchester her, die Bläser sind zum größten Teil nichts als verstärkende Beigabe. Weitaus am meisten Eigenwert besitzt das Menuett, das launig gehalten, vielleicht den neuen, wienerischen Menuetttypus zuerst präsentiert. Daß Monn ein frisches Talent ist, bedarf gar keiner Beweisführung, aber den stilistischen Untergrund für Haydn geben wenigstens seine bis dahin veröffentlichten Sinfonien nicht, so sehr ich überzeugt bin, daß er besonders in Wien zu suchen ist. Denn die »Mannheimer« z. B. verfolgen ganz andre Wege wie Haydn, und sind auch in mancher Beziehung schon ganz bedeutend weiter als dieser. Mit dem immer wieder aufgetischten Märchen, daß Haydn die sämtlichen zeitgenössischen Bestrebungen auf dem Gebiete der Sinfonie zusammengefaßt habe, sollte man endlich brechen, so wenig z. B. Bach alles Bedeutende vereinigt und vergeistigt hat, was es einzig in Deutschland zu lernen gab. Künstler sind keine Gelehrte, die sich je nachdem auch ihnen innerlich fremde Gebiete aneignen müssen, um vollständig zu sein. Was einem Künstler innerlich nicht zusagt, läßt er liegen, und könnte es noch so förderlich sein. Enzyklopädische Künstler und Kunstwerke gibt es nicht. — Sehr gerne hörte man sich Mich. Haydn's *E*sdur-Sinfonie (Denkmäler XIV, 2) an, schöne, reife Kunst. Um diese Zeit (1783) weiß man, wie gute Sinfonien auszusehen haben, das Gebäude ist errichtet.

Andern Tags, am Freitag Morgen 9 Uhr, begannen dann in der Universität die Kongreßsitzungen in allen Sektionen. Es fanden im ganzen gegen 100 Vorträge statt, und es mußte energisch gearbeitet werden, um diese alle unter Dach und Fach zu bringen. Über die ganze geleistete Arbeit



wird man ja klar werden, wenn der Kongreßbericht vorliegt. Vörläufig läßt sich einmal auf die mannigfachen Resolutionen verweisen, die vor allem auch klar legen, daß auch allgemeinen musikalischen Fragen, solchen der Musikorganisation, Interesse geschenkt worden war. Es kann dies deshalb betont werden, weil selbst in einer Zeitschrift wie die »Musik« (2. Juniheft, S. 347) durch recht mißglückte Referate die Meinung verbreitet wird, es sei nichts als mehr oder weniger tote Wissenschaft getrieben worden und »so wenig wirklich Lebendiges«. Selbst wenn dies wirklich der Fall wäre, könnte man diesen Vorwurf nicht gelten lassen. Die Musikwissenschaft ist keine Vertreterin der praktischen Interessen der Musiker, wiewohl sie diesen gegenüber immer der gebende Teil war. Indirekt vertritt sie das Bildungs-, also ein ideales Prinzip der Musiker so scharf wie möglich, nur macht sie kein Geschrei davon. Sie legte in Deutschland die Bach, Händel und Schütz vor, um nur einige Hauptnamen zu nennen; das sind denn doch ideale Güter, und wenn die Musiker sie nicht wirklich benützen, so liegt die Schuld auf ihrer Seite. Oder haben sie etwa herzhaft zu Kretzschmar's »Musikalischen Zeitfragen« gegriffen, wo es doch kein berufeneres Werk für die heutige deutsche Musikipflege gibt? Wenn dies aber nicht geschah, so lag die Schuld in erster Linie an den Musikschriftstellern, so daß es mehr als komisch wirkt, wenn diese die Musikwissenschaft anklagen, sie tue für die praktische Musik nichts. Von all' dem aber abgesehen: Heute, wo soziales Empfinden in allen Schichten erwacht ist, dürften auch Musikschriftsteller wissen, daß jeder Stand in erster Linie seine eigenen Interessen vertritt. Die Interessen der Musikwissenschaft sind wissenschaftlich-künstlerischer Natur, ihre besten Resultate können aber der praktischen Musik in reichem Maße zu gute kommen, was kein Wort der Erklärung bedürfen sollte. Die eigentlichen Vermittler wären der Natur der Sache nach die Musikschriftsteller, aber gerade hier versagt die Maschine. Niemand weiß und fühlt dies besser als der Musikschriftstellerstand, und es war überaus charakteristisch, daß, wie mir mitgeteilt wurde, die Kongreßresolution, die eine bessere musikwissenschaftliche Ausrüstung der Musikreferenten erstrebt, von den Tageszeitungen unterschlagen wurde. Da hätte es einmal geheißen, sich selbst klar ins Gesicht zu sehen, und das will man nicht. Statt dessen begehrt man auf und macht der Musikwissenschaft Vorwürfe. Das ganze Verhältnis zwischen dieser und dem Musikschriftstellerstand kommt hier klar zu Tage. Es ist ja ganz verkehrt, die Musiker als Gegner und Verächter der Musikwissenschaft hinzustellen, dagegen sprechen Namen wie Liszt, Brahms und Joachim, um nur einige zu nennen; wohl aber erblicken viele Musikschriftsteller in der Musikwissenschaft einen Feind, etwas sie Störendes, und weil sie ihre Stellung dieser gegenüber noch nicht begriffen haben oder nicht begreifen wollen, so versuchen sie dann fortwährend, ihr Publikum und besonders die Musiker gegen die Musikwissenschaft — der Ausdruck ist gegenüber manchen Ausfällen bekanntester Musikschriftsteller nicht zu stark — aufzuhetzen. Die Musikwissenschaft kann diesen Kampf in aller Ruhe führen; sie ist heute ein immer mehr sich entwickelnder Stand, ihre Hochburg sind die höchsten Bildungsstätten der einzelnen Länder, die Universitäten, von denen jedes Jahr auch immer mehr junge Männer mit kritisch-literarischem Talent abgehen. Das ergibt eine allmähliche Neubildung des ganzen Musikschriftstellerstandes, und es wird dann auch so weit kommen, daß die Musiker in der Musikwissenschaft eine treue Genossin erkennen,

die ihnen ihren Lebensweg durch echte Bildungsideale vertieft und erleichtert. Schon heute sieht es hier etwas anders aus wie vor fünfzehn Jahren. Ein Chrysander, der unter dem auch absichtlichen Versagen des Musikschriftstellerstandes am meisten litt, könnte heute auf eine andere Unterstützung rechnen. Die Musikwissenschaft wird sicherlich darauf bedacht sein müssen, ihren jungen Leuten künstlerisch-musikalische Güter mitzugeben, sie braucht sich dies aber am allerwenigsten von denen sagen zu lassen, die, wenn sie könnten, sie am liebsten an die Wand drücken möchten, um unbeschränkt herrschen zu können. Gerade diesem Kongresse den Vorwurf einseitiger Wissenschaftlichkeit zu machen, geht nicht an; darüber weisen am besten die Resolutionen aus.

Im allgemeinen läßt sich wohl sagen, daß die Sektion ›Ästhetik‹, die in Basel einen breiten Raum einnahm, gegenüber historischen Disziplinen ziemlich stark zurücktrat. Sehr entwickelt hat sich die bibliographische Sektion, doch mag hier jeder selbst seine Vergleiche anstellen. Eine ›Momentaufnahme‹ des gegenwärtigen Standes der einzelnen Wissensgebiete wie in Basel wurde nicht geboten, es dürfte sich aber sehr lohnen, solche von Zeit zu Zeit wieder zu geben.

Ein historisches Kammermusikkonzert am Freitag Mittag, das am Sonnabend wiederholt wurde, um es allen Teilnehmern zugänglich zu machen, verschaffte eine Reihe exklusiver wertvoller Genüsse; doch war es mir nicht möglich, dem ganzen Konzerte beizuwohnen. Joseph Haydn trat hier in den Vordergrund, ohne daß indessen eines seiner Streichquartette geboten worden wäre. Wien hatte ja seine eigentliche Haydnfeier bereits hinter sich, da während des Winters sämtliche Quartette gespielt worden waren. So hörte man von J. Haydn eine Anzahl Schottische Lieder (herrlich gesungen von Frau Cahier), die zwei gemischten Chöre ›Abendlied zu Gott‹ und ›Die Harmonie in der Ehe‹, ein Streichtrio in *A*dur und zum Schluß das Divertimento mit dem Choral St. Antoni in *B*dur. Ferner kam Mich. Haydn mit dem Divertimento in *G*dur mit der interessanten Zusammensetzung für Flöte, Violine, Viola, Horn und Fagott sowie zwei sehr schönen a cappella-Männerchören, dem ergreifenden ›Abschied von der Harfe‹ und einem humoristischen ›Lied der Freiheit‹ zu Gehör, auch geschichtlich interessante Werke, da sie zu der frühesten Männerchorliteratur im späteren Sinne des Wortes gehören. Die uns allen wohlbekannte Wanda Landowska gab einige Proben ihrer vornehmen Clavecinkunst, Stücke von Muffat, Froberger, Poglietti und Scarlatti, mit Dreingabe von Händel's Grobschmiedvariationen. Eine kurze Bemerkung, die letzteren betreffend, wird mir die verehrte Künstlerin nicht verdenken. Sie scheint mir hiebei von der legendenhaften Betitlung: Grobschmiedvariationen auszugehen, weshalb sie die Bässe möglichst stark, ›grobschmied‹artig ausarbeitet. Etwas derartiges konnte ich noch nie in diesem ideal schönen, italienisch-deutschen Thema entdecken, und Chrysander hat auch die ganze Grobschmiedgeschichte als ein Märchen enthüllt; daß seine Forschung überholt sein soll, ist mir nicht bekannt. Wie ein richtiges musikalisches Schmiedestück dieser Zeit sich ausnimmt, kann man aus dem Menuett ›Der Schmied‹ in der *B*dur Orchestersuite von J. Fux (Denkmäler IX, 2) ansehen, da finden sich die Hammerschläge voll ausgebildet. Erfreut war man, das *C*dur-Streichquartett von Josef Starzer (Denkmäler XV, 2) zu hören, ein ebenso wertvolles wie interessantes Werk, das klar zeigt, daß Starzer einer der bedeutendsten Wiener Zeitgenossen Haydn's

war. Es wird aber sicherlich nicht angehen, dieses Quartett an das Ende der 50er Jahre zu verlegen. Was motivische Ausnutzung anbelangt, leistet dieses, wie auch das andere in den Denkmälern mitgeteilte Werk so hervorragendes, daß Haydn sich unmöglich auf die motivische Arbeit so vieles zu Gute hätte tun dürfen, wenn ihm diese Prinzipien schon in den 50er Jahren von anderer Hand bekannt gewesen wären. Gerade das andere, ein *a moll*-Werk mit seinen ganz eigentümlich fremdländischen Wendungen weist darauf hin, daß diese Werke wohl nach Starzer's russischem Aufenthalt geschrieben sind.

Am Freitag Abend gab es dann noch eine ganz vorzügliche Aufführung der »Jahreszeiten« unter der Leitung Ferd. Löwe's, die als der Höhepunkt des speziellen Haydn-Festes anzusehen ist. Hinreißend war Joh. Messchaert in der Rolle des Simon; man stand hier vor einer Leistung, wie sie einem vielleicht zeitlebens nicht mehr geboten wird. An Messchaert ließ sich studieren, wie Haydn den Rhythmus handhabt oder besser, wie er in ihm wirksam ist.

Am Sonnabend nahmen die Kongreßsitzungen ihre Fortsetzung und wurden zugleich beendet. Nachmittags 3 Uhr fand im Festsale der Universität die zweite und letzte Generalversammlung statt, wo über den Verlauf des Kongresses von den einzelnen Sektionsführern Bericht abgelegt wurde. Die Resolutionen findet man diesem Hefte beigegeben. Auch in der ersten Generalversammlung waren einige allgemeine Vorträge gehalten worden, von Sir Alexander Mackenzie, von Ch. Malherbe und vom Unterzeichneten dieses Berichtes; man wird diese Vorträge ebenfalls im Kongreßbericht gedruckt finden.

Den Schluß des Festes und Kongresses bildete eine Vorstellung im Opernhaus unter Leitung von Weingartner. Von allen Aufführungen war diese die einzige, die nicht besonders günstig verlief. Man spielte Pergolesi's »Die Magd als Herrin« in einer recht anrühigen Bearbeitung, vor allem ohne Seccorezitative, dann fehlte es überhaupt an einem flotten Tempo und an gesanglicher Feinheit. Einen Fehler, den man sich ruhig eingestehen wird, beging man mit der Aufführung von Haydn's seriösem Einakter: »Die wüste Insel«, ein ganz unglückliches, textlich (Metastasio) unmögliches, peinlich langweiliges Werk<sup>1)</sup>. Haydn hat das Werk zwar hochgeschätzt, er ar-

---

1) Es war charakteristisch, mit welcher Wonne sich viele Referate auf diese Opernaufführung stürzten und der Musikwissenschaft einen Hieb zu versetzen suchten, weil Haydn durch diese Oper bloßgestellt worden sei usw. Das erwähnte Referat in der »Musik« beschäftigt sich auf 2½ engen Seiten mit diesem Fall, über das große historische Konzert liest man kaum eine Zeile. So wird es gemacht. Ganz gewöhnliche Reporter wären eigentlich vorzuziehen; sie berichten wenigstens, was elementar einschlug. Besonders beliebt ist die Wendung vom »historischen Fühlen«, ein Spezialgefühl der Gelehrten. Mich fragte einmal jemand, wie es denn damit bestellt sei. Ich sagte: »Ja, das weiß ich wirklich nicht recht; da gehen sie am besten bspsw. zu Herrn Dr. Batka, der muß es Ihnen sagen können, weil er den Ausdruck sehr liebt. Ich kann wohl einer älteren Komposition historisches Verständnis entgegenbringen, wie z. B. ein Musiker in einer modernen Komposition besonders die Instrumentation oder die Harmonik interessant findet, was mit seinem Gefühl nicht das Geringste zu tun hat. Eine Komposition, die für mich historisches Interesse hat, aber künstlerisch nichts taugt, sagt meinem Gefühl ebensowenig wie einem andern. Da kann ich Ihnen also wirklich keine rechte Auskunft geben«.

beitete auch sicher mit großem Fleiß daran, aber der Erfolg ist ganz negativ ausgefallen. Wer sich selbst in einer schwachen Stunde einfallen lassen kann, einen derartigen Text zu komponieren, ist unmöglich ein berufener Dramatiker. Höchst interessant war es indessen, die »wüste Insel« mit den Kostümen und Dekorationen der Entstehungszeit zu geben. Man hatte noch ein Übriges getan und die Verhältnisse des Eisenstadter Schloßtheaters in das Opernhaus »hineingebaut«, so daß man ein lebhaftes Bild von einer früheren Hofvorstellung erhielt. Weit glücklicher ist Haydn in der komischen Oper »Der Apotheker«, die schon an manchen Bühnen in R. Hirschberg's Bearbeitung gegeben worden ist; um eine wirkliche Bereicherung des Repertoires scheint es sich mir aber auch hier nicht zu handeln. Beide Opern schienen mir auch daran zu leiden, daß man die Seccorezitative nicht mit dem Klavier, sondern mit vollem Streichorchester gab. Dadurch wird das Ohr ganz unnötig abgestumpft, die Kehrseite von Gluck's Vorgehen zeigt sich bei diesen Opern in aller Schärfe. Die Schuld tragen indessen wohl die Bearbeitungen, denn wenigstens in komischen Opern hält sich das Cembalo sehr lange.

So haben denn Fest und Kongreß eine Menge, eigentlich beinahe zu viel des Interessanten und Bedeutenden geboten. Dazu kommt noch, daß in einer Stadt wie Wien, die an und für sich so vieles Unvergleichliche bietet, sich ganz einzige Festtage verbringen lassen. Unser Aller Dank gebührt vor allem dem Organisationskomitee, an dessen Spitze Prof. G. Adler stand; es leistete eine Arbeit, die der Genießende und ruhig Hinnehmende kaum abzuschätzen weiß.

Leipzig.

Alfred Heuß.

## The "Trojans" of Berlioz.

The Munich opera-season practically ended with the "Sack of Troy" (Preuse-Matzenauer as Cassandra) on Saturday 19th June 1909, and the "Trojans at Carthage" (Fassbender as Dido) on Monday 21st June 1909; thus closing for the present Felix Mottl's remarkable Munich revival. In the opinion of the present writer, stage-management still lags behind requirement, while the music itself is of Olympian greatness.

The story of the opera will bear repetition. On 19th September 1838 Berlioz at the age of 35 experienced the first irretrievably bitter moment of his life. "Benvenuto Cellini", his maiden opera, on which he staked all after doubtful experiences with "Harold in Italy" and the "Grand Requiem", and which has later through the action of Liszt and Bülow been received into the list of the world's master-works, was that day hissed off the stage by a superficial and actually prejudiced audience. Baffled and soured, Berlioz for 18 years wrote no more stage-works. Then after a performance of "Benvenuto Cellini" at Weimar, and urged by Liszt and Princess Wittgenstein, he in 1856 went back to the Virgil passion of his early rambles by the Isère, and began to write the libretto of the "Trojans". That, the sketch of the music, and the scoring took just 5 years until 1861. The vocal score was published by Choudens divided into two parts, the Sack of Troy 1862, the Trojans in Carthage 1863. Finally all Berlioz could get done was the Second Part, extensively cut, with a short introductory prologue and excerpt from the First Part prefixed, on a petty scale of represen-

tation, at the small Théâtre Lyrique. This was on 4th November 1863. Carvalho was director, Charton was Dido. The reception was fair, and the opera in this form stayed in the bills for 20 nights. Meanwhile also, under the influence of the same afflatus, Berlioz had written a comedy-opera "Beatrice and Benedict" (Much ado about nothing) for the Baden-Baden impresario Bénazet, and the new opera-house there opened with this on 9th August 1862. The success of the mutilated and fragmentary "Trojans" however was too doubtful a transaction to sustain the spirit of the man of sixty years, now living in terrible isolation, almost in solitude. Nor did Paris contain wisdom enough to establish of itself a party for his art. Briefly he had exhausted his strength in forming master-pieces, and in fighting against indifference or hostility with regard to them. He lived 6 years longer till 1869, but scarcely further composed or pushed his works. He never heard, either in extract or in rehearsal, any more of the "Trojans" than was played in that winter of 1863. Only on his death-bed did he positively realize and confidently assert the posthumous vitality of his own productions.

Ten years after his death the Paris Promenade concerts began to give concert-extracts from the "Sack of Troy", but it was not till 27 years after the original performance that the stage knew any more of the "Trojans". Then Mottl produced the entire two-part work as a two-evening performance, with great glory, and before a world-assembled audience at Carlsruhe, on 6th, 7th December, and again 12th, 14th December, 1890. Louise Reuss-Belce was Cassandra, Pauline Mailhac was Dido, August Harlacher was stage-manager, Otto Neitzel was German translator. In 1892 Mottl repeated the performances at Carlsruhe similarly not less than six times, viz. on 10th, 11th January, 26th, 27th February, 1st, 9th May, 31st May (one day), 17th, 18th October, and 8th, 11th November. In 1893 he gave one such performance, on 11th, 12th November. In 1894 two performances, 2nd, 3rd June, and 14th, 15th November. In 1897 one performance, 18th, 19th September. In 1898 one performance, 2nd, 3rd October. In 1899 he gave a performance in a single day at Mannheim on 29th February. In 1901 at Carlsruhe on 13th January. He began the Munich revival with the "Sack of Troy" alone, on 3rd and 17th November 1906. The next year 1907 both Parts were put in rehearsal, and in the 1907—1908 season there were three complete performances, viz. 29th, 30th October 1907, 4th, 5th January 1908, and 5th June (on one day). This year there has been one performance, as above. In the years to come, when it is recognized that this work summing up the mature powers of the tone-poet of the Dauphiné, is fit to stand by the side of "Fidelio" and the "Nibelung's Ring", Mottl's name will remain imperishably allied to it as that of its rescuer.

The plot of the two Parts of the "Trojans" is direct from the Aeneid, ii and iv. English schoolboys in their compulsory and laborious appreciation of that poem have acquired a sceptical tendency towards the intervention of filmy goddess-mothers, and have regarded the "pius Aeneas" as very much a poltroon at Troy and a worthless libertine at Carthage. There is nothing to show that Berlioz, who was as above said his own librettist, thought otherwise. His two Parts might have been entitled the Wisdom of Cassandra and the Despair of Dido. In any case it is clear that he worked direct on the original Latin. Dramatists have almost wholly ignored the Cassandra



case, though there is a solitary Parisian opera of 1706 to that theme by Bouvart and Bertin (see Smolian, "Die Trojaner", Seemann, 1900). The Dido and Aeneas story has inspired countless dramas and operas (see the same), but internal evidence seems to show that Berlioz paid no heed to any of them. To this fact is to be attributed much of the difficulty in practically staging the "Trojans". When Beethoven's first draft of "Fidelio" was found stage-wise undesirable, he had friends to advise. Berlioz had no friends, and he made no recension.

The "Sack of Troy" is occupied by the rejoicings of the Trojans at finding the deserted camp of their beleaguering enemies, by the warnings of Cassandra who fears for both Troy and her lover Choroebus, by the dragging of the portentous wooden horse into the Palladium, by the opening of the gates and irruption of the re-appearing Greeks, by the flight of Aeneas with the contents of the treasury, and by the self-immolation of the Trojan women when all the rest of the men of their side have fallen in battle. Too much demand on credulity is made, in more or less realistic opera, when the Trojan populace ignore not only Cassandra's warnings about an obvious ruse, but the actual clatter of arms within the horse; and when the Trojan women kill themselves shouting "Italia", a place they could never have heard of or taken the slightest interest in. But the throng of the action, and the human element between Cassandra and her lover doomed to death, make the piece pass. The "Trojans at Carthage" is occupied by the anniversary rejoicings of the people of Carthage whereat Dido the widow of the murdered king of Tyre has seven years before established a kingdom, by the arrival of the storm-driven Aeneas and his party, by the assistance which he gives to Dido against her enemies the Numidians, by Dido's surrender to love, by a great forest-storm, by the withdrawal from the scene of the pious Aeneas in response to the call of the gods Italy-wards, by the suicide of the unhappy Dido, and by her prophecy that though Hannibal a hero of Carthage will avenge her disgrace yet Rome will be immortal. As the sympathies of the audience have throughout the piece been with Carthage and its queen, this latter quite eleventh-hour bolstering-up of the Roman self-glorifying legend jars on sensibilities.

Far too much is said in the books about the indebtedness of the music of this work to Gluck and Spontini. It is absurd. Carlsruhe and Munich have now given the world the means of seeing the absurdity. All music must rest on what has gone before it. All music which is fine, original, and effective consists of a due mixture of the established-approved and the novel-experimental, between the conventional stock and the grafted-on fancy, between the classical and the romantic. The sole question is as to the quality and quantity of the mixture. As Berlioz grew older, the sense of form and proportion irradiated his mind more and more clearly, and in opera he struck out his own line and established his own old-new balance. But the resulting music is not in the least like Gluck's. As to Spontini, his opera-form is to that of Berlioz much as lace-work is to felted cloth: the joints are visible everywhere in the former, the latter is almost one continuous texture. Moreover Spontini could not have conceived a single one of those quaint freshneses, which at every turn show Berlioz's specialities and his avoidance of the commonplace. There is not much gain in citing separate pieces from memory, or only from an annotated programme. But

one cannot forbear pointing to the magnificent pervasive Trojan march, the music between Cassandra and her lover, Cassandra's lamentation, the extraordinary ballet-music in both Parts, the homage-music of the Carthaginians with its proud ceaseless basses, the Dido and Anna duet, the hunt and storm scene with its as yet quite unsurpassed realistic effects, the lovely song of the sailor at the mast-head, and Dido's last furious and tragic scene. The interest of the music progresses and culminates exactly with the story of the two Parts. It is not the least important point therein, that the balance of orchestration though frequently original is not once ineffective; while the voice-parts are in as little danger of being overdriven or overpowered as if it was Italian opera. Surely all this makes the perfection of dramatic music.

As stated at head, the impression given at Munich was that the last word has not yet been said as to the mounting of this marvellous work. It is almost certain from the intrinsic evidence that the whole thing presented itself to Berlioz's mind more like a series of pictures in a revolving panorama, than like an opera chopped up into Acts. It ought to be within the resources of first-class stage-management and scene-setting to approximate to this conception. Whatever may be the case in other opera-styles, experience shows that in this style long waits between the numerous Acts (there were practically 6 Acts in the "Trojans in Carthage" alone) are destructive of the interest. The work will never gain the popular suffrage till this radical fault is cured. The idea on the other hand of doing the work right through in one day ought to be quite abandoned; it is confessedly a two-evening work. The music itself is so superb, so convincing, so shattering to low standards, so antiseptic to decadence, and throughout so monumentally original, that an age which prides itself on discrimination should stir itself to take the burden of the advocacy of such music off a single man's shoulders. Mottl has shown the way. Covent Garden Theatre in London could if it chose rouse itself from its slough of fashion-following and dividend-worshipping, and honour itself by performing this great work, with the help of its admirable stage-resources and of the varied talent which it commands.

---

### Vom Mainzer Musikfest.

Von den zwei Chorkonzerten der Kaiserin Friedrichstiftung, die am 17. und 18. Mai von dem Verein »Mainzer Liedertafel und Damengesangverein« unter ihrem neuen Dirigenten Otto Naumann, dem Nachfolger Volbach's, veranstaltet wurden, war das erste entsprechend dem Stiftungsstatut der Aufführung eines Händel'schen Oratoriums gewidmet. Man brachte den *Samson*, dessen erste Wiedergabe in der Chrysander'schen Neugestaltung durch den Leipziger Bachverein unter Straube im vergangenen November stattfand. Über die Bearbeitung als solche ist darnach in dieser Zeitschrift bereits eingehend gehandelt worden. Das nochmalige Anhören, sowie die Beschäftigung mit dem nunmehr veröffentlichten — Naumann'schen — Klavierauszug bestätigte in allem wesentlichen die Richtigkeit des damals ausgesprochenen Urteils: namentlich befremdet eine gewisse Verkürzung und Verkümmern der Entwicklung des Samsoncharakters; das wichtigere psychologische Interesse wird durch das an einer etwas äußerlich gefaßten Dramatik aufgezehrt.

Man darf annehmen, daß Chrysander selbst bei der vorliegenden Verarbeitung des Stoffes nicht stehen geblieben wäre; ebensowenig wie er jemals die vielumstrittene Behandlung des Verzierungswesens für unbedingt bindend gehalten haben wird: es schiene mir ersprießlich, anstelle der landläufigen, vagen Ablehnung einmal eine gründliche Einzelkritik zu setzen, die unter Anerkennung der prinzipiellen Notwendigkeit der Kadenzierungen für eine phantasievollere Praxis Raum schaffte. — Die Aufführung des *Samson* war derjenigen in Leipzig nicht annähernd ebenbürtig. Herr Kapellmeister Naumann ist — wenigstens vorläufig noch — kein Händeldirigent. Das typisch moderne Vergnügen an der Detailwirkung verhinderte ihn, auf die Hauptsache, sichere, breite Gruppierungen, die Anlage ganz im Großen, bestimmt loszugehen. Die überragende darstellerische Kraft Händel's, sein Vermögen, aus einem kaum überbietbar weiten geistigen Horizont heraus objektiv zu gestalten, schienen durchaus unverstanden geblieben zu sein. Hervorragend mitschuldig an diesem Eindruck war allerdings auch die unzureichende Leistung des Cembalisten Herrn Kleinpaul; wann werden wir endlich so weit sein, daß ein derartig unentwegt uninteressiertes Arpeggio eine Unmöglichkeit bedeutet? Von allen an der Samsonaufführung beteiligten künstlerischen Kräften war die einzige wirklich händelsch inspirierte der in jeder Hinsicht unvergleichliche Johannes Meschaert mit seiner Verkörperung der Hara- pharolle.

Bei der *Magnificat*-Aufführung des zweiten Konzerts lag der Vergleich mit der vom vorjährigen Bachfest her bekannten Leipziger Wiedergabe noch näher als beim *Samson*. Man hatte — wie's schien, bereits nachträglich — sich dazu entschlossen, die demnächst im Peters'schen Verlag erscheinende Straube'sche Bearbeitung des Werkes — mit Cembalopart von Max Seiffert — zu benutzen. Nochmals nachträglich aber besann man sich eines Schlechteren und brachte eine eigene Bearbeitung heraus, bei welcher der Festorganist Prof. F. W. Franke die Ausfüllung des Continuos, wie ich höre, aus der Partitur improvisierte. Gegen diese als Improvisation hochachtbare Leistung war an sich nur wenig einzuwenden; doch wurde durch sie mit einer für die Erkenntnis treffender Bachbehandlung bloß erwünschten Unweigerlichkeit erwiesen, wie verkehrt es ist, zu glauben, Bach habe die Besorgung des Generalbasses durch Klavier oder Orgel vom Zufall abhängen lassen. Bei der Mehrzahl der Solostücke im *Magnificat* kann, sobald man erst einmal einen ernstlichen Versuch mit dem Klavier gemacht hat, gar kein Zweifel darüber herrschen, daß die Orgel nicht das geeignete Begleitinstrument ist. Ganz ungeachtet dessen, daß sie selbst bei diskreter Registrierung sich klanglich leicht unliebsam aufdrängt und so die charakteristische Farbe der obligaten Soloinstrumente nicht zur vollen Geltung kommen läßt, geht ihr durchaus die Fähigkeit ab, die rhythmischen Akzente zu geben, mit denen Bach hier zum großen Teil offenbar gerechnet hat. Stücke, wie die Arie mit dem doppelten Baß: *Quia fecit mihi magna* oder die Tenorarie: *Deposuit potentes* anders als mit straff einschlagenden Klavierakkorden zu akkompagnieren, scheint mir einfach eine künstlerische Undenkbarkeit zu sein. Die Orgel hängt sich an wie ein Bleigewicht; der Eindruck wird plump, statt schlank und frei. — Neben dies wesentliche technische Manko trat noch das einer zu starken Streichkörper- und einer nicht nur entsprechend, sondern an sich zu schwachen Holzbläserbesetzung; so etwas wie der *Cantus firmus* in dem Frauenstimmterzett: *Suscepit Israel* verlangt unter allen Umständen kräf-

tigere Intonation. — Man sollte meinen, daß die in alledem sich aussprechende Unfähigkeit, selbst mehr oder minder äußerliche Wirkungen richtig zu berechnen, der fortschreitenden Bachpropaganda nachgerade wiche: aber manche Leute wollen nicht, mag ihnen das Begreifen noch so bequem gemacht werden. — Der künstlerischen Auffassung nach stand die Magnificataufführung kaum höher wie die des *Samson*. Das *Magnificat* ist eines der wenigen umfänglicheren Werke Bach's, bei denen das Interesse an lyrisch versonnener Kleinarbeit nicht bloß durch die Tendenz auf intellektuelle Einheit, sondern auch durch Größe und Breite rein erfinderischen Wurfs überwogen wird. Gerade diesen Wurf, der bis zu einem gewissen Grade die Sonderstellung des *Magnificats* bedingt, brachte Herr Kapellmeister Naumann — in Parallele mit seinem Händelvortrag — nicht heraus; man hatte streckenweise beinahe den Eindruck eines Dirigierens von Takt zu Takt. — Die Chorleistung war in beiden Werken klanglich hervorragend: das Material, das den Mainzern zur Verfügung steht, ist beneidenswert gesund und frisch. Die Solisten setzten sich mit Bach wesentlich besser auseinander als mit Händel; man merkt, daß hier doch schon mehr — neuerdings gefestigte — Tradition vorhanden ist.

Das interessanteste Erlebnis des Festes war die Reproduktion von Berlioz »dramatischer Sinfonie« *Romeo und Julia*; mit diesem Werk kam Herr Kapellmeister Naumann trotz einiger auch hier zu konstatierender Fehlgriffe erheblich besser zustande, als mit der Musik der ihm geistig, wie's scheint, im Ganzen minder vertrauten älteren Meister. Man kam infolgedessen ganz anders zum Genuß der Sache: soweit Berlioz überhaupt unbefangen zu genießen ist. Schwerlich in einem andern seiner bekannteren Werke stehen genialste Einfälle und ein künstlerisch völlig unmöglicher Gesamtplan so dicht beisammen wie in *Romeo und Julia*. Berlioz glaubte durch den Prolog der Programm-Misère entronnen zu sein, hat aber durch ihn in Wirklichkeit nur noch bestimmter, als an und für sich zu erkennen war, gezeigt, daß ohne die erläuternde Geste des Bühnenvorgangs Szenenschilderungen, wie sie vor allem im langsamen Satze und in dem zweiten Einschub nach dem Scherzo vorliegen, so gut wie unverständlich, zum wenigsten nicht sicher deutbar sind. Dazu kommt das formale Überhängen der durch das einleitende *Allegro fugato* gegebenen Exposition; des Prologs, der die folgende sinfonische Entwicklung sozusagen vorgreifend rekapituliert, und der beiden Sätze, die Berlioz, wollte er seinen Stoff abmachen, wohl oder übel zwischen Scherzo und Finale einschalten mußte. Für die prinzipienlose Ungeheuerlichkeit des Aufbaues kann nur die Wahrnehmung entschädigen, einmal daß das Werk Einzelschönheiten von ganz einzigem Reiz enthält, dann aber besonders, daß es wesentliche historische Bedeutung erhalten hat durch die Anregungen, die von ihm ausgegangen sind: es wäre für einen Musikwissenschaftler von umfassender Kenntnis nachberliozischer Literatur überhaupt eine lohnende Aufgabe, im Detail den direkten Wirkungen nachzuspüren, die Berlioz' Entdeckergenie vorwiegend in technischer Hinsicht ausgeübt hat; meines Wissens mangelt es hier noch an genügenden Feststellungen. Dabei wäre naturgemäß Wagner's und Liszt's Schaffen in erster Linie zu berücksichtigen — beide haben sich Berlioz'sche Eintälle in einer Weise angeeignet, die lebhaft an die vor kurzem wieder einmal als Plagiate ausgeschrienen Händel'schen Entlehnungen erinnert, — und zugleich das psychologisch wie ästhetisch interessante Kapitel zu behandeln, in wie

geringem Grade die Anleihe als solche auf die Eindruckseigenart einer Musik Einfluß zu gewinnen vermag.

Um zu summieren: Wenn auch abgesehen vom Hauptbestand der Berlioz-aufführung und einzelnen solistischen Leistungen — neben Messchaert sei noch die zuverlässige Altistin Maria Philippi genannt — das tatsächlich positive Ergebnis des Festes in geistig-künstlerischer Beziehung nicht eben großartig war, der durch unzureichende Darbietungen herausgeforderte Widerspruch schafft intellektuell jedenfalls häufig genug sicherere Einsicht in das Richtige, als die begeistertste Bewunderung des erreichbar Vollkommenen: Exempel die Continuobehandlung im *Magnificat*. Doch sollte dieser Gesichtspunkt nicht allzuoft eingenommen werden müssen. Vor allem wäre Aufbesserung der Händelauffassung wünschenswert. Die Stiftungsstatuten versprechen ein wenig unvorsichtig »mustergemäße Aufführungen«; möchte dies Versprechen künftighin besser gehalten werden!

Leipzig.

Herman Röth.

## Das neunte Kammermusikfest in Bonn.

Das neunte Kammermusikfest in Bonn fand statt vom 16.—20. Mai; wie in meinem Bericht über das vorige im Juniheft 1907, S. 361, betrachte ich hier vorwiegend die Auswahl der Komponisten und ihrer Werke. Der Hauptnachdruck lag, wie bei diesen Festen üblich, auf Beethoven, dem zwei ganze Abende gewidmet waren; sie brachten von seinen Quartetten: *F* 59, 1, *Es* 74, a; ferner Str.-Trio *c* (lößlich wegen der Vernachlässigung dieser Meisterwerke aus der Frühzeit in Literatur und Praxis) und Quintett *C*; dazu von Klaviermusik die Sonate *B* 106 (Ed. Risler). Im gemischten letzten Konzert gab es noch eine Neuheit des Meisters, zwei Sätze, beide in *Es*, eines unvollständig erhaltenen Quintetts für Oboe, drei Hörner und Fagott: erstes Allegro (mit Ausfüllung einer Lücke nach Analogie) und Adagio (vollständig); vgl. S. 281. Von diesem sehr frischen und ansprechenden Werk hatte Erich Prieger Abschriften hergegeben; er setzt die Entstehungszeit um 1798—1802 an (Aufsatz von ihm in Bonner Zeitung v. 20. Mai, auch in Sonderdruck). — Zwei anderen Hauptmeistern der Kammermusik war je ein Abend geweiht; von Schubert gab es: Quartett *d*, Quintett *C* und den Liederkreis »Die schöne Müllerin« (Lud. Heß); von Brahms: Quartett *a*, Sextett *B* 18 und Cello-sonate *F* (J. Klengel u. Risler). Das Schlußkonzert enthielt noch: von Mendelssohn: Oktett nebst Liedern (Frau Nordewier-Reddingius); er feierte ja kürzlich wieder ein Jubiläum, und allenfalls ist zu rechtfertigen, daß er mit diesem langen Stück als Kammerist abgespeist wurde; neben ihm erschien Schumann mit dem Quartett *A* und Liedern, vielleicht, weil er nächstes Jahr wieder jubiliert (vorher 1906). — Bis hierher ist kein Grund zur Bemängelung des Gesamtprogramms; aber jeder wird fragen: wo blieb Haydn? wie konnte der Schöpfer des Streichquartetts diesmal übergangen werden? stand doch in wenigen Tagen sein Jubiläum bevor. In Anbetracht der Gestaltung des Programms war bestimmt zu erwarten, daß ihm ein ganzes Konzert geweiht würde (wie übrigens schon beim vorigen Fest), eher als Schubert oder Brahms. Und wenn Bonn wegen dieser Feste als »der Vorort und das heutige Mekka der Kammermusik« gerühmt wird (H. Kretzschmar in seiner Bonner Rede auf Joachim, gedruckt im Festbuch), so darf das für die Aufstellung des Programms verantwortliche Komitee keinen solchen Streich verüben. Die Bonner Zeitungen wagten vor und nach dem Fest freilich keine Einrede; aber wenigstens zwei Kölner Blätter widersprachen, schüchtern oder lauter: Thomas in Rhein. Mk. u. Theat. Ztg. S. 301 und der Bonner Referent der Köln. Ztg. in Nr. 542. Wie sich die Mehrheit des Bonner und auswärtigen Publikums verhalten? ich fürchte, ihr war die Übergehung Haydn's ganz recht; aber ist in solchen grundsätzlichen Fragen eine unkundige Mehrheit maßgebend? Mit



Mühe gelang es mir, den ängstlich geheim gehaltenen Grund zu erfahren (aus guter Quelle): im Rate der Götter ging die Ansicht durch, es sei zu schwer, von Haydn ein genügend verschiedenartiges, also fesselndes Programm für ein ganzes Konzert zu finden. Das beweist aber nur, daß die Mehrzahl der dort Maßgebenden leider aus solchen besteht, die Haydn's Quartette und Klaviertrios so ungenügend kennen, daß sie ihn, gemäß der Fable convenue, für einen stereotypen »Lustigmacher« halten; mit einiger Sachkenntnis und Mühe hätte man ein wechselvolles Programm bedeutender Werke aufstellen können. Und gerade diese Feste hätten die Aufgabe, neben Beethoven (nicht nach ihm) auch den wenigen andern Hauptmeistern der Kammermusik ihr volles Recht widerfahren zu lassen, namentlich dem unter ihnen, der seit lange am meisten unterschätzt wird: Jos. Haydn. — Folgende vier Quartett-Vereinigungen waren gewonnen: Halir und Rosé (beide für Beethoven), Petri (Schubert) und Klingler (Brahms); zu ihrer Ehre sei ausdrücklich gesagt, daß keines dieser hervorragenden Quartette sich etwa geweigert hat, Haydn zu spielen; namentlich das Wiener hätte freudig einen ganzen Haydn-Abend gegeben. — Leider riß, im Gegensatz zum vorigen Fest, der alte Unfug wieder ein, daß die vielen Lärmbolde nach den einzelnen Sätzen die wenigen musikalischen Hörer ärgern durften. — Zum Schubertkonzert (nur dies habe ich mitgemacht) schließlich eine Bemerkung. Bei den »Müllerliedern« war erfreulich, diese Tenorlieder von einem Tenor zu hören; aber war kein besserer Schubert-Sänger zu finden? ein durch das neueste deutsche »Lied« für das Lyrische verdorbener Sprechsänger sollte solche Lieder Schubert's verschonen. Zudem störten mich, wie andere Berichtstatter, manche falsche Tempi, besonders die moderne Manier, die langsamen Stücke zu langsam, die raschen zu rasch zu singen; trotz alledem fand Heß bei fast jedem Stück lebhaften Beifall.

Godesberg bei Bonn.

L. Scheibler.

## Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

du 15 mai 1909.

Douze Mélodies inédites de Moussorgski,  
par Louis Laloy et Ch. Malherbe.

Ce précieux autographe de Moussorgski renferme, sous le titre d'*Années de Jeunesse*, dix-sept mélodies pour piano et chant, dont cinq seulement nous étai-  
connues jusqu'ici. Elles paraissent avoir été composées de 1857 à 1866; l'auteur, déjà en pleine possession de son génie, y montre une hardiesse et une candeur qui seront moins affirmées dans les œuvres de sa maturité.

Stendhal, Carpani, et la Vie de Haydn, par Michel Brenet.

Un larcin littéraire; les Lettres sur Haydn, signées par Henri Beyle sous le couvert du pseudonyme César Bombet, ne sont qu'un plagiat d'un volume de Carpani, imprimé en 1812, et ayant pour titre *Le Haydine*.

Joseph Haydn, par A. de Bertha.

Haydn, né dans le voisinage de la frontière hongroise, dut au milieu exclusivement hongrois où il reçut pendant trente ans une bonne part de ses inspirations. C'est donc à juste titre que les Hongrois peuvent le revendiquer comme un des leurs.

La Musique à Constantinople, par Tigrane Tchaïan.

La gamme orientale, l'orchestre turc, la mélodie; un essai de régénération musicale; le compositeur arménien Tchouadjian.

La Mémoire polygonale et la Musique, par M. Daubresse.

Les théories du Docteur Grasset, en ce qui concerne la mémoire musicale.

## Notizen.

**Dresden.** Die Erstaufführung des von Dr. A. Schering aufgefundenen und herausgegebenen Weihnachtsoratoriums von H. Schütz findet unter Mitwirkung des Kreuzchores am 9. Dezember im großen Vereinssaal statt; den einleitenden Vortrag hält Dr. Schering.

**Gluck-Gesellschaft.** Die Gründung einer Gesellschaft dieses Namens hat sich in den letzten Wochen vollzogen. Ihr Zweck wird in § 1 der Satzungen auseinandergesetzt: Der den Namen »Gluckgesellschaft« tragende Verein hat den Zweck, allmählich die sämtlichen musikalischen Werke Gluck's im Druck herauszugeben, stilreine Gluck-Aufführungen zu veranstalten und literarisch das Verständnis und die Liebe für die Art und die Bedeutung des großen Tragikers zu wecken und zu fördern, durch alles dies aber ein Mittelpunkt für alle künstlerischen und wissenschaftlichen, bisher nicht zur Einheit zusammengefaßten Bestrebungen im Interesse und für jede Beschäftigung mit der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Glucks zu sein. Der Verein hat seinen Sitz in Dresden und soll zur Erlangung der Rechtsfähigkeit in das Vereinsregister des kgl. Amtsgerichts Dresden eingetragen werden. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt 10 *M.* Der vorbereitende Vorstand besteht aus den Herren: Dr. Max Arend, Rechtsanwalt und Musikschriftsteller, Prof. Dr. Arthur Prüfer, Prof. Dr. Hugo Riemann, Ludwig Frankenstein, Schriftleiter des »Musikal. Wochenblattes«, Josef Liebeskind, Tonkünstler, Dr. Hans Loewenfeld, Leiter der Oper des Leipziger Stadttheaters, und Robert Volkner, Direktor der Leipziger Vereinigten Stadttheater.

Aus dem Prospekt zitieren wir noch folgende Sätze, die man teilweise lieber nicht gesehen hätte: Über die künstlerische, ja die Kulturnotwendigkeit der »Gluck-Gesellschaft« wäre kein Wort zu verlieren, wenn — Gluck nicht auch den meisten von denen, die ihn ein wenig kennen, nämlich aus den Irrtümern der Musikgeschichte und von einer schlechten (gute gibt es kaum!) »Orpheus«-Aufführung her, in Wahrheit völlig unbekannt wäre. Die Musikgeschichte erzählt uns vom Streit der Piccinisten und Gluckisten. Der interessiert uns wahrlich nicht mehr! Was wir aber erst heute, erst nach Bayreuth zu verstehen vermögen, was dieser hohen Kunst spezifische Gegenwartswerte gibt, das ist, daß Gluck, dieser inkarnierte Genius der Tragödie, in Paris, in jenem merkwürdigen halben Jahrzehnt von 1774 bis 1779, die musikalische Tragödie mit einer Reinheit und Erhabenheit darstellte, daß alles um ihn herum dadurch mit dem Stempel des Unbedeutenden und Alltäglichen, gegenüber dieser »grausamen Musik«, versehen war. — Anmeldungen zur Mitgliedschaft und Geldsendungen werden erbeten an Rechtsanwalt Dr. Max Arend in Dresden, Mathildenstraße 46 oder Musikschriftsteller Ludwig Frankenstein in Leipzig-Gohlis, Craushaarstraße 10, I.

**Leipzig.** II. Musik-Fachausstellung des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine. Diese fand in den Tagen vom 3.—15. Juni in sämtlichen Räumen des Kristallpalastes statt. Sie war in erster Linie eine Ausstellung von Industriellen mit starkem »Messe«charakter. Den Bildungswert für Fachmusiker taxiere ich gering; man erhält auch gar nicht den Eindruck, als ginge die Ausstellung von Musikern aus, sondern eben von Industriellen, die den Zweck der Ausstellung darin sehen, irgendeine Auszeichnung zu erhalten. Das Wertvollste der Ausstellung, die verschiedenen Bibliotheksschätze, liegen mehr oder weniger unbenutzt da, da sie einer Erklärung bedürfen. Was weiß der praktische Musiker mit einer Sammlung zu machen, die die Geschichte des Notendruckes veranschaulicht (Ausstellung von Paul Hirsch-Frankfurt a. M.) oder mit der sorgsamsten Auswahl der Berliner kgl. Bibliothek, die Dokumente aus Leipzigs Musikgeschichte zusammengestellt hatte usw.? Die Industriellen sorgen den ganzen Tag selbst dafür, daß ihre Produkte praktisch demonstriert werden, und tun hier natürlich ganz recht. die Leiter der Ausstellung, die mit dieser auch »Bildungszwecke« verfolgen, tun nicht das Mindeste nach dieser Richtung hin. Welchen Wert hätte die Ausstellung haben können, wenn Vorträge

von berufenen Fachleuten über die einzelnen Sammlungen gehalten worden wären, etwa G. R. Kruse über Lortzing an Hand seiner Lortzing-Ausstellung usw.? Man wundert sich eigentlich, daß so vornehme Bibliotheken wie die Berliner königliche, die Leipziger Stadt- und Petersbibliothek ihre Schätze einer »Musikmesse« einverleiben, um diese mit einem wissenschaftlichen Bildungsmäntelchen zu behängen. Jedermann steht einem Verein, der eine Verbesserung der sozialen Lage des Musikerstandes erstrebt, sympathisch gegenüber, aber die Mittel der Durchführung dürften denn doch nicht so einseitig kommerziellen Charakter tragen. Die Ausstellung erfreute sich ziemlich starken Besuchs. Auf manchen Gebieten, besonders dem des Musikverlags, wies sie starke Lücken auf. Das Hauptinteresse der Besucher konzentrierte sich auf die pneumatischen Reproduktionsinstrumente, wo es manches Neue, z. B. eine selbstspielende Violine, zu sehen und zu hören gab.

London. *National character in composition.* With reference to W. H. Hadow's book on Haydn (see Bücherschau), the following are his remarks on the underlying general question.

The study of Human Nature contains few problems more difficult or more important than those which deal with distinctions of national character. In most countries the original race, itself not always pure, has been affected and modified by a hundred causes; by conquest, by immigration, by intermarriage with neighbours, by all the circumstances and conditions of historical development; and the result is commonly a web of many diverse threads, in which we are fortunate if we can explain the prevailing colour and the prevailing pattern. Sometimes, as in our Indian Empire, the threads lie comparatively free, and puzzle us more by their number and variety than by actual closeness of texture. Sometimes, as in the Kingdom of Hungary, the interplay is so thorough and so complex as almost to baffle analysis at the outset. And when to this is added the influence of climate, of government, of religion, of all that is implied in past record and traditional usage, it will be seen that the question of causality is one which may well tax to their utmost limit the skill and patience of the ethnologist.

But if the reasons are hard to trace, the fact is no longer open to intelligible doubt. Physiology tells us that it manifests itself at birth; history, that it has formed a channel for the whole course and current of events. There is no crisis so great, there is no occurrence so trivial, as not to exhibit in some degree its presence and efficacy in the life of man. Nations at peace do not follow the same policy; nations in conflict do not fight with the same weapons; the contrast of laws and customs is so vivid that it has led some impatient philosophers to consider all morality relative. And what is true of the life as a whole is equally true of its specialisation in art and literature. For these are pre-eminently the expression of the national voice, as intimate as its language, as vital as the breath that it draws; and every artist who has compelled the attention of the world at large has done so by addressing it as the spokesman of his own people.

No doubt there are other factors in the case, the personal idiosyncrasy that separates a man from his fellows; and again the general principles, fewer perhaps than is commonly supposed, that underly all sense of rhythm and all appreciation of style. But to say this is only to say that the artist is himself, and that he belongs to our common humanity. In everything from the conception of a poem to the structure of a sentence, the national element bears its part with the other two; it colours the personal temperament, it gives a standpoint from which principles of style are approached, and wherever its influence is faint or inconsiderable the work of the artist will be found to suffer in proportion. It is hardly necessary to add that the law holds equally good whether the race in question be pure or mixed. If the former, it will move along a single line: if the latter, it will mark the converging point of many; but in either case its operation is a sure test of genuineness both in feeling and expression. Occasionally, it may be, a careless public has been deceived by some trick of imitation — by the Spanish comedies of Clara Gazul or the Persian lyrics of Mirza Schaffy; but such instances of deception no more traverse the law than the Ireland forgeries or the pictures of Cariani. Some men are born with a talent of mimicry: none have ever by its means attained to greatness.

It may at once be admitted that this rule of national influence is at present less firmly established in music than in poetry or painting. In the two latter

arts we have certain obvious externals to aid investigation — broad and salient contrasts of language, wide difference of scene and subject — with which music as such has little or nothing to do. Her subject is usually vague and indeterminate, her vocabulary is made up of a few scales, and for the rest we are told that her genius is limited to the common emotions of mankind and the common inheritance of pure form. But it is wholly false to infer that music is independent of nationality. The composer bears the mark of his race not less surely than the poet or the painter, and there is no music with true blood in its veins and true passion in its heart that has not drawn inspiration from the breast of the mother country.

**Munich. Organ-control Systems.** International unification of organ consoles formed a considerable subject at recent Vienna Congress. A note by an English member who has just visited the works of the celebrated Munich firm Max März and Son may form a small contribution thereto. — This firm was established in 1796 by Conrad März (1768—1846), who built about 130 organs. Continued by his son Max März (1812—1879), who built 134 organs. Continued again by latter's adopted son Franz Borgias März (born 1848 as F. B. Nothwinkler), who has built over 500 organs. The firm has again changed hands within last few weeks. In Munich itself have been built 50 organs by the firm. — The firm has built in last 12 years a few three-manual organs: — such as in Munich, St. Michael, III manuals, 38 sounding-stops; St. Benno, III, 42; St. Joseph, III, 46; St. Maximilian, III, 47; St. Paul, III, 60; in Straubing, St. Jacob, III, 37. But its speciality is two manual organs, with interchange combination-arrangements hereafter to be described. Of this class the largest specimen by them is Louisville, Kentucky, U.S.A., II, 44. A specification II, 30 is quite a large organ on this system.

The visit to the factory showed ingenious and interesting interior mechanisms, including varieties of cone-pallet sound-boards (Kegellade). The action used, from draw-knob etc. to slider, or from key to pallet, or for couplers, is exclusively pneumatic; and whether in small organs or in large. From the point of view of the player and control, the firm has more than one method, but the following is a typical example of their console-arrangement for two manuals and pedal. The player has in front of him what are in fact 3 alternative systems of control.

(A) The first control system may be called the natural draw-knob organ, just as it existed before combination-pedals or combination-pistons, etc., were invented. The draw-knobs (Züge) have names in black letters on white ivory. The player draws all the draw-knobs by hand. The draw-knobs of course "show", and are in operation under this system till changed by hand.

(B) Under the lower or great-organ manual, and forming the second control system, are 7 pistons (Druckknöpfe). Of these 3, 4, 5, 6 and 7 (from left to right) give respectively organ-builder's combinations, or fixed combinations, of piano, mezzoforte, forte, fortissimo, and tutti. Such combinations include both manuals, with corresponding pedal, and also with couplers. As a variety they may be supplied to represent timbre-groups instead of dynamic groups. The pressing of any one of these pistons 3—7 cancels the operation of everything drawn on the "A" or natural draw-knob system. It does not however throw in or out any draw-knob, and consequently it does not thereby "show". For exhibiting what is in action on the "B" or fixed-combination system, there is lying above the upper or swell-organ manual a series of index-studs (Zeigerreihe), one such for every draw-knob in the console, and having the names written in black letters on adjacent ivory plates; these index-studs come out or go in according to the use of pistons 3—7, and their position is such as sufficiently to attract the player's eye. For reverting to system "A", the player presses piston 1 on the left, or the releaser (Auslöser); when all the index-studs retire, and the draw-knobs as at that moment drawn come again into operation. While he is using system "B", the player can at option be preparing with his hand new combinations of the draw-knobs under system "A".

(C) There is however a third system, called the Free Combination (Freie Kom-



bination). This is nothing in fact but a duplication of every draw-knob in the console, by a series of latchet-keys (Tasten) lying over the upper manual, and under the index-studs above-named. These can be prepared by hand while either system "A" or system "B" is being used, and when piston 2 is pressed the whole of such latchet-key combination (acting on everything in the console) comes into force. If piston 1 (the Auslöser) is pressed, the latchet-key combination is cancelled, and the draw-knob combination is reverted to.

In other words, the player controls through 2 alternative and mutually exclusive systems; the draw-knob system which shows by itself, and the latchet-key system which shows through index-studs. Lying in between the two are some fixed organ-builder's combinations with special conditions. In addition to this there is a complete set of sub-octave, unison, and super-octave couplers for all permutations. There is a balance-roller swell (Schweller) pedal acting on Venetians, with graduated revolving pointer-hand on right of console. There is also a balance-roller crescendo and diminuendo pedal acting like pistons 3—7 on the registers, but not on the draw-knobs, and showing through the index-studs, with graduated revolving pointer-hand on left of console. Also a draw-knob for Reeds off (Rohrwerk-Absteller). Also an automatic pedal-silencer (automatische Pedalverstummung). And so forth. The player must be very exacting who finds anything practically wanting here, though there are only two manuals. The simplicity is such that a stranger to the system can understand the console in a quarter-hour, and be at ease upon it in an hour. English readers will be aware that the pioneer of such multum in parvo arrangements was our member Thomas Casson.

The tone of these Bavarian organs has not got the pedal depth to which English ears are accustomed, but it is remarkably well knit. The gamba-class stops are soft and rich; the high-pressure stops are strong, without staring effects. In minor parish churches the tone is still disfigured and almost obliterated by the accompaniment of gasping brassy horns and fitful unsustained violins; but when it is left solo or with voices only, it is really fine.

## Kritische Bücherschau

### und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

**Ambros, Aug. Wilh.**, Geschichte der Musik. Mit zahlr. Notenbeispielen u. Musikbeilagen. 4. Bd. 3. verb. Aufl., durchges. u. erweit. v. Hugo Leichtentritt. Gr. 8<sup>o</sup>, XI u. 913 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1909. M 15,—.

**Armin, George**, Das Stauprinzip od. die Lehre v. dem Dualismus d. menschl. Stimme, dargelegt f. Sänger, Schauspieler u. Rezitatoren. 1. Tl. 8<sup>o</sup>, IV u. 123 S. m. Fig. Straßburg, C. Bongard, 1909. M 3,—.

**Artaria, Frz.**, u. **Botstiber, H.**, Josef Haydn und das Verlagshaus Artaria. Wien, Artaria & Co. M 4,—.

**Beutter, Alex.**, Volkstümliche Gestaltung der Notenschrift. Ein Vorschlag zur Bekämpfg. des musikal. Analphabetentums. Aus »Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst«. Lex. 8<sup>o</sup>, 24 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1909. M —,50.

**Cahn-Speier, Rudolf**, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (Münchener Dissertation). 8<sup>o</sup>, 301 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. M 7,50.

**Hadow, W. H.** "A Croatian composer. Notes towards the study of Joseph Haydn". London, Seeley. pp. 98, crown 8vo.

Ancient races reared in the tribal system, and protected by their laws and customs from intrusion of foreigners, take racial characteristics as a fundamental postulate. The most striking examples of such races in contact with modern civilization are the Bramins of Hindostan and the Jews of Palestine. The present-day mixed races of Europe on the other hand have to a great extent lost sight of the conception, while their literati are certainly only just beginning to take it up as a matter of study. As to music, there is no more interesting subject than the undoubtedly profound influence exercised by race on what is called in the



modern art "composition"; yet as far as discussion goes that is almost a virgin theme. Present author's remarks on the general subject can be seen at "Notizen, London". His small book on Haydn is a reproduction in his own words, and with additions, of the essential part of Frantisek S. Kuhach's "Josip Haydn i Hrvatske Narodne Popievke", reprinted from the "Vienac", Agram, 1880. That essay on Haydn in turn was the outcome of Kuhach's collection of South Slavonic melodies published 1878—1881.

Kuhach and Hadow between them make it certain that Haydn was by race no Teuton, as assumed by all writers down to Nohl, but a Croatian Slav. The Croats are a very large Slavonian population occupying most indigenously the N.W. corner of the Balkans where they abut on S. Germany or Austria. The Croats have been however in the past much addicted to migration, and one of their chief settlements was in the neighbourhood of Presburg in XV century. In 1780 half the population of Presburg was Croatian. Haydn's birth-place was close by. His name is a regular Croatian surname, Hajdin. So is his mother's, Kolar. His physiognomy is Slavonic. His rhythms and metres are alien to the German folk-song, and akin to the Slavonic folk-song. He has used actual Croatian melodies extensively throughout his works. These are the main lines of argument, which reader should follow through the clearly set out pages.

**Haydn-Zentenarfeier** verbunden mit d. III. musikwissenschaftl. Kongreß der IMG. Programmbuch zu den Festaufführungen. 80, 111 S. Wien, Selbstverlag des Festkomitees.

**Mozart, W. A.**, Die Dame Kobold. Komische Oper frei nach dem gleichnam. Lustspiel v. Pedro Calderon de la Barca, m. der Musik zu *Così fan tutte*. Bearb. v. Carl Scheidemantel. (Textbuch.) Kl. 80, 46 S. Breitkopf & Härtel, 1909. M —,50.

**Nef, Albert**, Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhds. Hrsg. durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. 80, IV u. 167 S. Zürich, in Komm. v. Gebr. Hug & Co. 1909. Fr. 2,50.

**Polinski, Alexander**, Geschichte der polnischen Musik im Umriß (polnisch). »Wissenschaft und Kunst«, Band VII (Publikation der Gesellschaft der Mittel-

schuldozenten in Lemberg). Hauptdepot i. d. Buchhandlungen von H. Altenberg in Lemberg und E. Wende & Co. in Warschau, [1907], 80, 280 S.

(Die Besprechung von A. Chybiński erfolgt in den Sammelbänden.)

**Rychnowsky, Ernst**, Joseph Haydn. Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. v. deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnützig. Kenntnisse i. Saaz. Nr. 370, 80, S. 95—118. Prag, Verlag des Vereins, 1909. 40 H.

**Scheurleer, D. F.**, Het Muziekleven in Nederland. In de tweede Helft der 18<sup>e</sup> Eeuw in Verband met Mozart's verblijf Adlaar. Met meer dan 200 Afbeeldingen. (2 Bde.) Lex. 80, XI u. 432 S. 'S Gravenhage, Mart. Nijhoff, 1909. 22 Fl.

**Schindler's Ant.**, Beethoven-Biographie. Neudr. Hrsg. v. Dr. Alfr. Chr. Kalischer. (Biographie v. Ludwig van Beethoven. 3. neu bearb. u. verm. Aufl. Münster 1860.) 80, VIII, 736 S. m. 1 Bildnis u. 3 Fkms. Berlin, Schuster & Löffler, 1909. M 12,—.

**Schottky, Jul. M.**, Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch. Prag, Taussig & Taussig. M 6,—.

**Seydel, Martin**, Grundfragen der Stimmkunde. Für Sänger und Sprecher dargestellt. 80, 69 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1909. M 1,—.

**Siebeck, Herm.**, Grundfragen zur Psychologie u. Ästhetik der Tonkunst. 80, VII u. 103 S. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1909. M 3,—.

**Spranger, Ed.**, Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. In »Wertung. Schriften des Werdandibundes«. Kl. 80, 15 S. Leipzig, F. Eckardt, 1909. M —,50.

**Thomas-San-Galli, Wolfgang A.**, Die unsterbliche Geliebte Beethoven's Amalie Sebald. Lösung ein. vielumstrittn. Problems. 80, X u. 85 S. Halle a. S., O. Hendel, 1909. M 1,25.

**Wolff, Eugen**, Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister. 80, VII u. 328 S. München, G. Müller, 1909.

**Ziehn, Bernh.**, Harmonie- u. Modulationslehre. Lex. 80, III u. 164 S. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1909. M 10,—.

Zeitschriftenschau<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

## Veränderungen.

**BW** Bühne und Welt, jetzt: Leipzig, G. Wigand.**MWB** Musikalisches Wochenblatt, jetzt: Leipzig, Oswald Mutze.

- Anonym.** Beethoven al »Odéon« de Paris, RMC 6, 64. — Henry Watson, MT 50, 796. — Zur Kultur des Konzertprogramms, Vom Sprachlichen Kunstgewerbe, Leipzig, 1909, Heft 1. — Franz's Correspondence with Schumann, NMR 8, 91f. — The London »Worshipful Company of Musicians«, ZIMG 10, 9. — Heine over Muziek, Toonkunst, Amsterdam, 5, 13f. — De geschiedenis van Mozart's Così fan tutte, Toonkunst, Amsterdam, 5, 15. — Mr. G. Whittaker, Mus. Bac., MH 1909, Nr. 733. — Tonic Sol-fa in elementary schools, ibid. — Organ accompaniment in divine service, ibid. — Our musical heritage, ibid. — Die Leipziger Neuinszenierung der »Zauberflöte«, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 32. — Die Musik-Ausstellung in Rotterdam, ZfI 29, 25f. — Betrachtungen eines Fachmannes über die II. Musik-Fachausstellung in Leipzig, ZfI 29, 26. — XXIV. Kantonal-Waadtländisches Sängerfest in Montreux 5. u. 6. Juni 09, SMZ 49, 19. — May women act as organists in church? ChM 4, 4. — Zur Pensionsversicherung der Musiker. Ein Mahnruf, OMZ 17, 24. — Norwegens nationale Kunst (Bespr. des Nordlandbuches von W. Niemann), Dresdner Nachrichten 29. Mai 1909.
- Adler, G.** Haydn-Feier u. Musikkongreß, Neue Freie Presse, Wien, 22. Mai 1909.
- Agache, D. Alfred.** Eine musikalische Renaissance in Frankreich, Dokumente des Fortschritts. Internationale Revue, Berlin, 2, 3.
- Allihn, M.** Der Klangcharakter der Orgel, Die Orgel, Leipzig, 9, 4. — Die Bach-Silbermann-Orgel, ZfI 29, 26f.
- Analysen** einiger beim 45. Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangenden neuen Kompositionen, S 67, 22. AMZ 36, 22 23. — zum 45. Tonkünstler-Fest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Stuttgart, Mk 8, 17.
- Anderson, E. W.** Why does an Organ get out of tune? MO 32, 381.
- Angeli, A. D'.** Illustrazioni del 1º Concerto popolare (Gluck-Spontini-Weber-Wagner, CM 13, 5.
- Arnheim, Amalie.** Der dritte Kongreß der Intern. Musikgesellschaft in Wien, KL 32, 12.
- B., G.** Wie muß ein guter Registerschweller eingerichtet sein? Urania, Erfurt, 66, 4. — H. The drum in English literature, MT 50, 796.
- Barchan, P.** Zur Geschichte des Petersburger Balletts, BW 11, 17.
- Batka, Rich.** Ein Haydn-Apokryph, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9. — Vom französischen Volkslied, KW 22, 17. — Schule kontra Volksgesang? ibid. — Martin Greif in der Musik. — Wiener Neuerungen im Opernwesen. — Die Hausmusik des Kunstwarts, KW 22, 18. — Die Haydn-Zentenarfeier und der Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien, AMZ 36, 24.
- Baudin, Georges.** La reproduction des œuvres musicales par les instruments mécaniques, SIM 5, 5.
- Beer, August.** Chopin, Pester Lloyd, Budapest, 28. Febr. 09.
- Bekker, Paul.** Elektra. Studie, NMZ 30, 17f. — Das Musikdrama als Kulturfaktor (Aus dem Werke: »Das Musikdrama der Gegenwart«), AMZ 36, 24f.
- Bender, G.** L'inspiration musicale aux artistes français, MM 21, 10.
- Benzmann, H.** Studien über das Volkslied, Zeitung f. Lit., Kunst u. Wissenschaft, Beilage des Hamburger Korresp. Nr. 8.
- Beringer, J. Aug. Emil Heckel.** Ein Gedankenblatt, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Berlekom, Marie Berdenis van.** De muziek in het drama. Naar aanleiding der beschouwing van C. S. Adaina van Scheltema over dit onderwerp in zijn werk: »De grondslagen eener nieuwe poezie, WvM 16, 23.
- Bermann, R. A.** Tanz, Ballett und die drei Schwestern Wiesenthal, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 33.
- Bertha, A. de.** Joseph Haydn, SIM 5, 5.
- Bertini, P.** Jean Christophe, NM 14, 164.
- Blaschke, Julius.** Händel's geistliche Musik, Die Orgel, Leipzig, 9, 4.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

- Blaschke, J.** Haydn und die Schlesier, NMZ 30, 17.
- Blumenschein, W. L.; Emil Liebling; A. L. Manchester; W. S. B. Mathews; Francis L. York.** Where shall the young musician locate? A symposium, Mus 14, 6.
- Bonaventura, A.** Reliquiae juventutis, NM 14, 164.
- Un' inchiesta sulla Musica Ebraica, NM 14, 165.
- Bonvin, Ludw.** Ein Dekret der Ritenkongregation über einige Orchesterinstrumente in der Kirchenmusik, Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, 44, 4.
- Brenet, Michel.** Stendhal, Carpani et la vie de Haydn, SIM 5, 5.
- Brieven van Toonkunstenaars.** (Grieg), Toonkunst, Amsterdam, 5, 14 f.
- Brod, Max.** Tschechische Musik, Die neue Rundschau, Berlin, 20, 6.
- Browne, James A.** A word for the despised, MMR 39, 462.
- Buchmayer, Rich.** Zur Cembalofrage, ZIMG 10, 9.
- Burkhardt, Max.** Haydn und Beethoven, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
- Bülow, Marie von.** Hans von Bülow's »Biographie« (Entgegnung auf die Bespr. von Max Koch), Der Tag, Berlin, 16. Juni 09.
- C., J.** L'opéra avant Lulli et les masques anglais, d'après Reyher: Les Masques anglais, étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512—1640), RM 9, 11.
- Cebrian, Adolf.** Josef Haydn. Zu seinem 100jährigen Todestage, DMMZ 31, 22 f.
- Challier, Ernst sen.** 30 oder 50 Jahre Schutzfrist? Süddeutsche Sänger-Zeitung, Heidelberg, 3, 9.
- Chantavoine, J.** Notes de bibliographie Beethovienne, SIM 5, 6.
- Chop, Max.** Streichungen bei Wagner, Die Deutsche Bühne, Berlin, 1, 6.
- Die Entwicklung unserer modernen Tonkunst, NMMZ 16, 20 f.
- Clancy.** Appointment of a Diocesan commission on church music, ChM 4, 4.
- Clippinger, D. A.** Choral societies of the future, Mus 14, 6.
- Combarieu, Jules.** Paderewski, RM 9, 11.
- Curzon, Henri de.** A propos du centenaire de Haydn (1809—1909), GM 55, 21/22.
- La Pskovitaine de Rimsky-Korsakow au Châtelet (Saison Russe), GM 55, 23/24.
- »La Flûte Enchantée« de Mozart, à l'Opéra-Comique de Paris, ibid.
- Daehne, Paul.** II. Musik-Fachausstellung zu Leipzig, ZfI 29, 26.
- Daffner, Hugo.** Ein neues Textbuch zu Mozart's Così fan tutte (Die Dame Kobold) Dresdner Nachrichten 4. Juni 1909.
- Die Dame Kobold. (Bespr. der Erstauff. im Kgl. Opernhaus zu Dresden), Dresdner Nachrichten 1909, Nr. 156.
- Dannenberg, Rich.** Über Tonbildung im Singen und Sprechen in Beziehung zum Schulunterricht, Die Harmonie, Hamburg, 1, 3.
- Daubresse, M.** La mémoire polygonale et la musique, SIM 5, 5.
- Dinger, Hugo.** Zu Richard Wagner's »Rienzi«, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Dittbauer, Joh.** Bericht über Gründung des Brandenburger Provinzialverbandes der Kirchenmusiker, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.
- Draber, H. W.** Das 85. Niederrheinische Musikfest zu Aachen, S. 67, 23.
- Dusselier, E.** Festival franco-anglais, RM 9, 11.
- Eg., R.** Die II. Musik-Fachausstellung in Leipzig, AMZ 36, 22/23.
- Ehlers, Paul.** Constanz Bernerker. Ein stiller Meister seiner Kunst, Neue Revue, Berlin, 1, 14.
- Ehrenhofer, W. E.** Orgelbaufragen auf dem III. Kongresse der Internationalen Musikgesellschaft zu Wien (25.—29. Mai 1909), ZfI 29, 26.
- Ehrmann, Alfred v.** Haydn in Eisenstadt, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
- Eisenmann, Alexander.** Stuttgart als Musikstadt, Musikalisch. Wochenblatt, Leipzig, 40, 10/11.
- Haydn's Sonaten und Konzerte für Violine, NMZ 30, 17.
- 45. Jahresversammlung d. Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 12.
- Bilder aus der musikalischen Vergangenheit Stuttgarts, NMZ 30, 18.
- Eisner-Eisenhof, Angelo v.** Über Joseph Haydn, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
- Ernst, P.** Bemerkungen zu Petzval's Theorie der Tonsysteme (Mit 1 Taf.), Zeitschrift für Mathematik und Physik, Leipzig, 57, 1/2.
- F.** Kongreß der Intern. Musikgesellsch. in Wien, OMZ 17, 23.
- Fano, Guido Alberto.** Le forme dell' arte musicale nel passato e nell' avvenire, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 1 f.
- Flöring.** Die Pflege d. weltlichen Volksliedes durch unsere Vereine, CEK 23, 6.
- Friedländer, Max.** »Das deutsche Volkslied«, Rheinisch-westfälische Sänger-Zeitung, Iserlohn, 4, 4.
- Fuchs, Karl.** Haydn's Stellung in dem musikalischen Österreich s. Z. Illustr. Zeitg., Leipzig, Nr. 3438 v. 20. Mai 09.

- Gefe, E.** Über musikalische Verzierungen, DMMZ 31, 21.
- Gehrmann, Herm.** Josef Haydn, Frankfurter Zeitung, Nr. 147, 148.
- Geißler, F. A.** Das Ochsenmenuett. Erzählung, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 1909.
- Gerhard, C.** Joseph Haydn in seinen Beziehungen zu den Komponisten seiner Zeit. Skizze zu seinem 100. Todestage, d. 31. Mai, DMZ 40, 23.
- Glasenapp, C. Fr.** Tabellarisch geordneter Überblick über die Familiengeschichte des Hauses Wagner, Wagner-Jahrbuch. 1908.
- Gleichen-Rußwurm, A. v.** Mozart und Wagner. KW 27, 18.
- Göhler, Georg.** Ein Silvestergespräch, Neue Freie Presse, Wien, 2. Jan. 09.
- Grew, Sydney.** Concerning musical criticism, MO 32, 381.
- Grunsky, Karl.** Die Rhythmik im Parsifal, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Hagemann, Julius.** Das Beethoven-Fest in Bonn. Vom 16.—20. Mai 09, NMZ 30, 18.
- Hähn, Rich.** Aus der französischen Gesangsliteratur, AMZ 36, 21.
- Hallwachs, Karl.** Wie hören wir Musik? KL 32, 11.
- Handke, Rob.** Der Laut »ec« in seiner musikalischen Bewertung, Sti 3, 9.
- Harrison, Bertha.** Some notes on Haydn, MMR 39, 462.
- Hartmann, Ludw.** Electre et Cassandre, VM 2, 17.
- Harzen-Müller, A. N.** Christian Wilhelm Kindleben, Die Tonkunst, Berlin, 13, 11f.
- Musikalisches aus der Großen Berliner Kunstausstellung 1909, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 12.
- Hassenstein, Paul.** Die Elemente einer instrumentgemäßen Harmonium-Satztechnik, Das Harmonium, Leipzig, 7, 4.
- Hawley, O. H.** The use of hymn-tunes, Mus 14, 6.
- Heckel, Karl.** Der antike Chor und das moderne Orchester, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Heer, J.** Zum Sängertag der Kunstgesangsvereine der III. Kategorie in Glarus am 6. Juni 1909, SMZ 49, 19.
- Helm, Th.** Die Haydn-Zentenar-Feier in Wien, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 12.
- Helmhacker, Zdenko Kraft Edlem v.** Auf den Spuren des jungen Haydn, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
- Henderson, B.** Kathleen Parlow, St 19, 228.
- Höfler, Alois.** Fünfundzwanzig Jahre Allgemeiner Richard Wagner-Verein 1883—1908, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Howard, Walter.** Wie lehre ich das Notensystem? Sti 3, 9.
- Hübner, O. R.** Ein Volksklavier, Der Türmer, Stuttgart, 11, 9.
- Huegle, Gregory.** Fr. Bonvin's »Missa pro Defunctis«. — A review, ChM 4, 4.
- Hughes, Edwin.** The master schools for piano and violin at the Vienna conservatory, Mus 14, 6.
- Huré, Jean.** Rythme et Sport, MM 21, 10.
- Albeniz, ibid.
- Istel, Edgar.** Wagner und die Familie Weber, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Die Münchner Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater, 1907, Wagner-Jahrbuch 1908.
- J., E.** Kritisches zum II. Sängertag der schweiz. Kunstgesangsvereine (III. Kategorie) in Glarus, SMZ 49, 19.
- Jacoby, Martin.** Die Anfänge der Oper, DMZ 40, 23.
- Aus der Frühzeit des Berliner Opernhauses, Sonntagsbeilage 23 z. Voss. Zeitung 1909 Nr. 259.
- Jahn, G.** Ein Reichstheatergesetz, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3440 vom 3. Juni 1909.
- Kahle, A. W. J.** Papa Haydn, MSal 1, 9/10.
- Kapp, Julius.** August Göllerich als Liszt-Biograph, Der Tag, Berlin, 16. Juni 09.
- Erinnerungen an Hans von Bülow von Laura Rappoldi-Kahrer. Mit unveröffentlichten Briefen Liszt's und Bülow's, Mk 8, 17.
- Kaufmann, M.** Böhmisches Musikanten, Eine Betrachtung, OMZ 17, 23.
- Keller, Otto.** Haydn-Zentenarfeier und III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, DMMZ 31, 23.
- Joseph Haydn mit besonderer Berücksichtigung seiner Kirchenmusik, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.
- Kienzl, Wilh.** Kunst und Gemüt, Neue Revue, Berlin, 2, 6.
- Kitchener, Frederick.** Thoughts on musical examinations, MO 32, 381.
- Klanert, Paul.** Kirchenmusikalisches aus Halle a. S., BfHK 13, 9.
- XVII. Anhaltisches Musikfest zu Zerbst am 8. und 9. Mai 1909, ibid.
- Kleefeld, W.** Haydn im 20. Jahrh., BW 11, 17.
- Kloß, Erich.** Richard Wagner als Briefschreiber, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Richard Wagner über »Lohengrin«. Aussprüche des Meisters über sein Werk, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Koch, Max.** Aus Wagner's Jugendtragödie »Leubald«, Wagner-Jahrbuch 1908.



- Koch, M.** Heinrich Reimann: »Hans v. Bülow«, Der Tag, Berlin, Nr. 126.
- Kohut, Adolph.** Einer vom »Jungen Deutschland«. Theodor Mundt und seine Beziehungen zu Musik und Musikern, AMZ 36, 24f.
- Komorszynski, E. v.** Joseph Haydn's Messen, NMZ 30, 17.
- Haydn-Landschaften, ibid.
- Kraus, Alexandre (Sohn).** Une pièce unique du Musée Kraus à Florence (Clavicythérion), »Annales de l'alliance scientifique universelle«, Paris.
- Krause, Emil.** Ein interessantes Haydn-Autograph, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
- Die Enthüllungsfeier des Max Klinger'schen Brahms-Denkmal in Hamburg, BfHK 13, 9.
- Krebs, Carl.** Die Haydn-Zentenarfeier in Wien, Der Tag, Berlin, 1909, Nr. 125—127.
- Aus dem Berliner Musikleben, Deutsche Rundschau, Berlin, 35, 9.
- Kretzschmar, Hermann.** Ludwig van Beethoven. Zwei Vorlesungen, gehalten vor der Vereinigung für staatswissenschaftliche Fortbildung, Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik, Berlin, 3, 21f.
- Zu Joachim's Gedächtnis. Rede bei d. Joachim-Gedenkfeier des Beethoven-Hauses am 19. IX. 07. Im Programmheft zum IX. Kammermusikfest in Bonn, 16.—20. Mai 1909.
- Kroyer, Theodor.** Oper und Konzert, Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1908 (Herder's Jahrbücher), Freiburg i. B.
- Kuhn, Franz.** Zur Melodieschutzfrage, Mk 8, 18.
- Was ist eine Melodie? (Melodie im Sinne des Urheberrechtsgesetzes), Berliner Tageblatt 1909 Nr. 300.
- Kühn, Oswald.** Prinzessin Brambilla, KW 22, 17.
- und M. Steinitzer. Bericht über die 45. Jahresversammlung des Allgemein. Deutschen Musikvereins in Stuttgart, NMZ 30, 18.
- Laloy, Louis.** Douze Mélodies inédites de Moussorgski, SIM 5, 5.
- Chronique (croquis de Bils), ibid. 5, 6.
- Lange, Franz.** Ist die »Rationelle Solmisationsmethode« auch eine Schulgesangsmethode der Gegenwart? Cäcilia, Straßburg, 26, 4.
- Law, F. S.** Who owns our concert rooms? Mus 14, 6.
- lb- Zu Josef Haydn's hundertstem Todestage, OMZ 17, 21.
- Leichtentritt, H.** Goldmark: Ein Wintermärchen (Bespr. der 1. Berliner Aufführung im Kgl. Opernhaus), S 67, 20.
- Leichtentritt, H.** Josef Haydn, S 67, 22.
- Die Haydn-Zentenarfeier und der Kongreß der Intern. Musikgesellschaft in Wien, S 67, 22f.
- Leßmann, Otto.** Das Musikfest der Kaiserin Friedrich-Stiftung in Mainz, AMZ 36, 22, 23.
- L'Imparsiale.** Le accuse di plagio contro R. Strauss, NM 14, 164.
- Uno dei più discussi compositori tedeschi viventi (Max Reger), NM 14, 165.
- Louis, Rud.** Josef Haydn. Zur 100. Wiederkehr seines Todestages (31. Mai 09), Münchner Neueste Nachrichten 62, 248.
- Lubowski, M.** Stimmungs- und Charakterbilder aus der Berliner Philharmonie, MSal 1, 9/10.
- Zum Gastspiel d. Kaiserlichen Balletts vom Marien-Theater in St. Petersburg, ibid.
- Lußtig, J. C.** Moderne Chopinspieler (Wladimir v. Pachmann und Leopold Godowsky), Berl. Morgenpost 28. Febr. 1909.
- Lynes, Elsie.** How I earned my musical education, Mus 14, 6.
- Magnette, Paul.** Le Festival Rhénau à Aix-la-Chapelle, GM 55, 23, 24.
- Maguire, Helena.** A colonial musicale, 14, 6.
- Mangeot, A.** La saison Russe, MM 21, 10.
- Mankel.** Generalversammlung des Organisten- und Kantorenvereins im Regierungsbezirk Wiesbaden am 13. und 14. April zu Wiesbaden, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.
- Marquard.** Zur Lage des Orgelbaues in Deutschland, Zfl 29, 27.
- Marsop, Paul.** Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein, NMZ 30, 18.
- Mason, D. G.** A great modern symphony (Paderewski's Polish Symphony), Mus 14, 6.
- Maurer, Heinrich.** Die Bogenklaviatur von Frederic Clutsam, AMZ 36, 22/23.
- Mendelssohn, J.** Short sketches of favorite composers: I. Frederick Kuhlau, Mus 14, 6.
- Mey, Kurt.** Hans von Wolzogen. Ein Gedenkblatt zum sechzigsten Geburtstage, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Das Lohengrinhaus in Großgampau, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Morold, Max.** Josef Haydn. Zu seinem 100. Todestage (31. Mai), Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 53, 9.
- Müller, F. A.** Karl Friedr. Weinberger †, Süddeutsche Sänger-Zeitung, Heidelberg 3, 9.
- Müller, Hans v.** Drei Theaterbriefe E. T. A. Hoffmann's, Neue Revue, Berlin, 3, 14.



- Münnich, Rich.** Haydn in Wagner's Schriften, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 10/11.
- Nef, Albert.** Musikhandwerk, SMZ 49, 18.
- Neißer, Arthur.** Das IX. Kammermusikfest in Bonn (16.—20. Mai 09), AMZ 36, 22/23.
- Das 85. Niederrheinische Musikfest zu Aachen am 30, 31. Mai und 1. Juni, AMZ 36, 24.
- 3. Deutscher Männergesangs-Wettstreit zu Frankfurt a. M. vom 19. bis 22. Mai, DMZ 40, 24.
- Niecks, Frederick.** Modern conducting, MMR 39, 462.
- Niemann, Walter.** Zu Joseph Haydn's 100. Todestage, Leipziger Neueste Nachrichten, 30. Mai 09.
- Die II. Musik-Fachausstellung im Leipziger Krystallpalast. (Veranstaltet vom Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine) ibid. 5. Juni 1909.
- Max Reger's Klaviermusik für's Haus, Daheim, Leipzig, 1909, Nr. 35 u. 38.
- Zu Joh. Christ. Kittl's 100. Todestag, BfHK 13, 9.
- Niggli, A.** Joseph Haydn's Beziehungen zu den Frauen. Zur Erinnerung an den vor 100 Jahren (31. Mai 1809) verstorbenen Meister, SMZ 49, 18f.
- Nin, J.-Joachim.** Pour l'Art, VM 2, 17.
- Noatssch, Rich.** Von der planen zur rhythmischen Form des evangelischen Choralgesangs, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.
- Ostwald, Hans.** Volkslieder, Frankfurter Zeitung 1909 Nr. 151.
- Parker, D. C.** Modern life and music, MO 32, 381.
- Patterson, Annie.** How the great composers wrote, MO 32, 381.
- Pearson, Artur.** Morecambe musical festival, MO 32, 381.
- Perger, Rich. von.** Haydn und das Oratorium, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
- Petsch, Rob.** Das tragische Problem des Lohengrin, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Pfefferkorn, O. W. G.** Rhythm, Mus 14, 6.
- Pfohl, Ferdinand.** Robert Bignell (Konzertmeister), Daheim, Leipzig, Nr. 35 vom 29. Mai 09.
- Paul Reimers, Daheim, Leipzig, 1909, Nr. 38.
- Das 14. Mecklenburgische Musikfest, S 67, 23.
- Polleri, G. B.** I programmi dei Concerti di Pianoforte, NM 14, 164.
- Practicus.** On practical matters, ChM 4, 4.
- Prout, Ebenezer.** Beethoven's letters (Kalischer), MMR 39, 462.
- Pusch, C.** Zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Männergesangs, Die Tonkunst, Berlin, 13, 10.
- Rabich, Ernst.** Handfertigkeit gegen Volksgesang, BfHK 13, 9.
- Bedenbacher, E.** Joseph Haydn (zu s. 100. Todestag, 31. Mai 09), DBG 38, 21.
- Reis, Sophie.** Haydn und die Frauen, NMZ 30, 17.
- Reuß, Eduard.** Über die Notwendigkeit der Bayreuther »Lohengrin«-Aufführung, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Riemann, Ludw.** Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten, ZIMG 10, 9.
- Rolland, R.** A propos de quelques articles sur Richard Strauss, SIM 5, 6.
- La cantate Héracles de Haendel, ibid.
- Rudder, May de.** Robert Schumann et le psychomètre, GM 55, 21—22.
- Rutters, Herm.** De bekende en de onbekende Salome, Toonkunst, Amsterdam, 5, 13.
- Rychnovsky, Ernst.** Josef Haydn, Sammlung Gemeinnütziger Vorträge. Herausgegeben vom Deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag, Nr. 370.
- Joseph Haydn, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
- S., J. S.** The Tebaldini pamphlet, MMR 39, 462.
- Schäfer, Theo.** Der dritte Wettstreit deutscher Männergesangsvereine zu Frankfurt a. M., 19.—22. Mai 09, AMZ 36, 22/23.
- Schaub, H. F.** 45. Tonkünstlerfest in Stuttgart, DMZ 40, 24f.
- Schaukal, Rich.** Zur »Elektra«, Mk 8, 17.
- Scherber, Ferdinand.** Joseph Haydn's Tod. (Regesten zu einer Biographie des Meisters), NMZ 30, 17.
- Schittler, Ludw.** Joseph Schmid, Die Orgel, Leipzig, 9, 4.
- Schlegel, Artur.** Hans Fährmann, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.
- Schmidt, E.** Joseph Haydn, Allgem. evang.-luther. Kirchenzeitung, Leipzig, 42, 22.
- Schmidt, Leopold.** Mainzer Festkonzerte, Berliner Tageblatt 22. Mai 09.
- Das Frankfurter Wettsingen, Berliner Tageblatt, 24. Mai 09.
- Joseph Haydn. (Zu seinem hundertsten Todestage), Berliner Tageblatt 30. Mai 1909.
- Zum hundertsten Todestage Joseph Haydn's, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 1909.
- Scheidemantel's »Cosi fan tutte«, Berliner Tageblatt 1909 Nr. 287.
- Joseph Haydn, AMZ 36, 22/23.
- Joseph Haydn. Zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages, NMZ 30, 17.

- Schmidt, L.** Die Händelpflege in Mainz, S 67, 21.
- Schmitz, Eugen.** Edgar Tinel's »Katharina«, Hochland, München, 6, 9.
- Ein Reisetagebuch Joseph Haydn's, Allgemeine Zeitung, München, 112, 22.
- Schröter, Oscar.** Das 45. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Stuttgart, Mk 8, 18.
- Stuttgart als Musikstadt, AMZ 36, 22/23.
- Schultz, Detlef.** Die verflossene Leipziger Opernsaison, Leipziger Neueste Nachrichten 11. Juni 09.
- Schütz, L. Hugo.** Zur Psychologie des Klavierspiels, KL 32, 12.
- Schwabe, Friedr.** Die Züricher Maifestspiele, AMZ 36, 21.
- Schwartz, Heinr.** Das Ende der Tonkunst? Münchner Neueste Nachrichten 1909 Nr. 254 f.
- Über Joseph Haydn's Klaviermusik. (Für den Klavierunterricht), NMZ 30, 17.
- Schwers, Paul.** Zur 45. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart. Vom 2. bis 6. Juni 1909, AMZ 36, 22/23.
- Das 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart, AMZ 36, 24 f.
- Scorra, A.** Händel's Bedeutung für das Oratorium, Cäcilia, Breslau, 17, 4.
- Segnitz, Eugen.** Von der II. Musik-Fachausstellung in Leipzig, AMZ 36, 25.
- Seidl, Arthur.** Ein neues musikdramatisches Problem. Betrachtungen anlässlich der Auff. des Chordramas: »Die Sängerweihe« von Christian v. Ehrenfels, Musik von Otto Taubmann am Hoftheater in Dessau, Königsberger Blätter für Literatur und Kunst. Beilage der Königsberger Allgem. Zeitung 11. Juni 09.
- Und abermals — »Parsifal« - Schutz! Wagner-Jahrbuch 1908.
- Servières, G.** L'interprétation de la flûte enchantée, SIM 5, 6.
- Stephen Heller, *ibid.*
- Sharp, J. Wharton.** Quartet playing, St 19, 228 f.
- Siefert, Gustav.** Die Streichinstrumente auf der II. Musik-Fachausstellung in Leipzig, Zfl 29, 27.
- Singer, Kurt.** Richard Wagner und die IX. Sinfonie, RMZ 10, 24/25.
- Smolian, Arthur.** Von den Festgaben zum Haydn-Jubiläum, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
- Sonne, H.** 2. Darmstädter Kammermusikfest. (7. bis 9. Juni 1909), DMZ 40, 25. DMMZ 31, 25.
- Spanuth, Aug.** Eine neue Klaviatur (Clutsam), S 67, 20.
- Wettgesang u. Festvorstellgn., S 67, 21.
- Spanuth, A. Z.** 45. Tonkünstlerfest, S 67, 22.
- Das 45. Tonkünstlerfest, S 67, 23 f.
- Specht, Rich.** Von der Wiener Haydn-Zentenarfeier, Mk 8, 18.
- Starcke, Herrmann.** Else Klapperzehen. Musikalische Komödie von H. W. von Waltershausen. (Bespr. der Uraufführung i. d. Dresdner Hofoper), AMZ 36, 21.
- Die Dame Kobold. (Bespr. der ersten Aufführung im Dresdner Kgl. Hofopernhaus), AMZ 36, 25.
- Steinhard, Erich.** Ein alter deutsch-böhmischer Tonkünstler (Florian Leopold Gaßmann), Deutsche Arbeit, Prag, 1908, Nr. 12.
- Steinitzer, Max.** Joseph Haydn und die Hausmusik. Zur 100. Wiederkehr seines Todestages, Harmonium, Leipzig, 7, 5.
- Zur Hygiene d. Musiklebens, Die neue Rundschau, Berlin, 20, 6.
- Sternfeld, Richard.** Der neue Meyerbeer-Effekt in der Tannhäuser-Ouvertüre, AMZ 36, 21.
- Zur Entstehung des Leitmotivs bei R. Wagner. Eine Entgegnung. Wagner-Jahrbuch 1908.
- Joseph Sucher†, Wagner-Jahrbuch 1908.
- und Max Koch. Unbekannte Briefe Richard Wagner's, *ibid.*
- Stoecklin, Paul de.** Silhouetten französischer Musiker. I. Camille Saint-Saëns, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 8.
- Storck, K.** Joseph Haydn, Der Türmer, Stuttgart, 11, 9.
- Story, E. B.** The Mac Dowell estate and its future use, Mus 14, 6.
- t- Die Haydn-Zentenarfeier und der dritte musikwissenschaftliche Kongreß der internationalen Musikgesellschaft in Wien am 25. bis 29. Mai, Leipziger Volkszeitung 1909 Nr. 125, 126.
- Die 2. Musikfachausstellung in Leipzig, Leipziger Volkszeitung 12. Juni 09.
- Tapper, Thom.** Stephen Heller, Mus 14, 6 f.
- Tchaian, Tigrane.** La musique à Constantinople, SIM 5, 5.
- Teichfischer, P.** Erstes westfälisches Bachfest in Dortmund, v. 20.—22. März 1909, BfHK 13, 9.
- Thomas, Louis.** Images d'enfants, de Gabriel Fabre, SIM 5, 5.
- Thomas-San-Galli, W. A.** Haydn's Streichquartett, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
- IX. Bonner Kammermusikfest (16.—20. Mai), RMZ 10, 21.
- Haydn's »Jahreszeiten«, RMZ 10, 22/23.
- Wagner, Goetz, Mozart, Beethoven, Strauß. Zu den Kölner Opern-Festspielen 1909, RMZ 10, 24/25.
- 85. Niederrheinisches Musikfest, Aachen 1909, *ibid.*
- J. Haydn, Xenien, Leipzig, 1909, H. 5.

- 45. Tonkünstler-Versammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins.** Die Dirigenten des Festes, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 10/11.
- V.** Kammermusikfest in Darmstadt, S 67, 24.
- V., M.** Haydn et sa musique religieuse, Caecilia, Straßburg, 26, 4.
- Vancsa, M.** Die Haydn-Woche (Haydn-Zentenarfeier u. Intern. Musikkongreß), Die Wage, Wien, 12, 23.
- Die letzten Orchesterkonzerte des Musikjahres, ibid. 12, 19.
- Vianna da Motta, José.** John Gabriel Borkmann und Wotan, Wagner-Jahrbuch 1908.
- Nochmals die Bülow-Briefe, AMZ 36, 21.
- Vogel, Georg.** Die alte Oper und die Bevorzugung des Italienischen als Gesangssprache. Vortrag, gehalten am 25. Sept. 08 in der Gesellschaft für Deutsche Gesangkunst und -Forschung, Sti 3, 9f.
- Voß, F.** Zur Pflege unseres Volksliedes, Die Harmonie, Hamburg, 1, 3.
- Waedenschwiler.** Applied mensuralism, ChM 4, 4.
- Wagner, Rich.** an Erwin Rohde, BB 32, 4—6.
- Wallaschek, Rich.** Joseph Haydn, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
- Walzel, J. Kaspar von.** Die Musik (Ihr Wesen und ihre Aufgabe), Der Bühnenbote, Chemnitz, 10, 17.
- Weinmann, Karl.** Kirchliche Musik, Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1908 (Herders Jahrbücher) Freiburg i. B.
- Weiß, Ludwig.** Die Kritik! Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 8.
- Wellmer, A.** Georg Friedrich Händel. Eine kirchenmusikalische Skizze, Die Orgel, Leipzig, 9, 4.
- »Frédéric Chopin«, Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung, Berlin, 28. Febr. 09.
- Georg Friedrich Händel, Fliegende Blätter des evang. Kirchenmusik-Vereins in Schlesien, Sagan, 41, 7.
- Wesendonk, K. von.** Über die Synthese der Vokale aus einfachen Tönen und die Theorie von Helmholtz und Graßmann, Physikalische Zeitschrift, Leipzig, 10, 9.
- Wethlo, Franz.** Die Aussprache der G- und Ch-Laute, Die Tonkunst, Berlin, 13, 10.
- Whitmer, T. Carl.** Informal monologues, Mus 14, 6.
- Wit, Paul de.** Meine neuen Spinettflügel (Cembali), Zfl 29, 25.
- Wolf, Kamillo.** Die Pflege des Gesanges und der Musik an der Mittelschule, Schulprogramm, Prag-Altstadt (Staats-Gymnasium).
- Wolff, Ernst.** Ein unveröffentlichter Brief von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Sigismund Neukomm, Mk 8, 18.
- Woollett, H.** Beethoven et son Oeuvre, MM 21, 10.
- Zanten, Cornelia van.** Das Hören in der Gesangkunst, GpB 3, 6f.
- Zschorlich, Paul.** Was ist moderne Musik? Patria, Bücher für Kultur und Freiheit, Berlin, Jahrbuch 1909.
- Psychologie des Gassenhauers, Die Hilfe, Berlin, 1909. Nr. 2.

### Buchhändler-Kataloge.

- J. St. Goar,** Frankfurt a. M., Junghofstraße 5. Antiquariatskatalog Nr. 103. Theater und Musik.
- W. Reeves' Catalogue of Music and musical literature.** London, W.C. 83 Charing Cross road. Part. 19.

Zur Notiz. In Sachen der Cembalo-Clavichord-Frage sandte Herr Dr. Karl Nef eine weitere Erwiderung auf Herrn Prof. Buchmayer's Replik im letzten Heft. Dr. Nef macht vor allem geltend, daß er niemals behauptet habe, die Klavierwerke der J. Seb. Bach vorangehenden Meister, ebenso wie diejenigen Bach's selbst (S. 279 des vorigen Heftes), seien lediglich für das Cembalo geschrieben. Das sei eine Erfindung Prof. B.'s. Da Dr. N. das Wort ausführlich im »Bachjahrbuch« ergreifen wird, so erschien eine weitere polemische Diskussion nach Konstatierung obigen Sachverhalts an dieser Stelle nicht ratsam, und Dr. N. war so freundlich, hierauf einzugehen.

D. Red.

### Erwiderungen.

Auf Ludwig Riemann's Besprechung der 3. Auflage von Blüthner und Gretscher's Lehrbuch des Pianofortebaues (vgl. Ztschr. d. IMG., Mai 1909, S. 244) habe ich berichtend zu erwidern:

I. a) Mit dem Satze: »Rob. Hannemann hat das ... Werk einer gründlichen Neubearbeitung unterzogen, aber in der Grundanlage leider belassen«, erteilt Ref.

dem ausdrücklich auf dem Titel zeichnende Herausgeber Rob. Hannemann mit Recht Verantwortlichkeit für Anlage und Bearbeitung dieser ganzen Neuauflage.

b) Widerspricht Ref. sich selbst, wenn er etwas später mir, dem Herrn Hannemann unterstehenden Mitarbeiter und Bearbeiter nur zweier Kapitel (63 S. gegen 93 S. Hannemann's) mit Unrecht »die Schuld der nach seiner Ansicht dilettantischen Anlage des ganzen Werkes« beimißt.

II. Der Satz: »Das hätte sich Dr. W. N., der Bearbeiter des akustischen Teiles (IV) auch sagen müssen«, entspricht den Tatsachen nicht. Wie Ref. schon das Inhaltsverzeichnis belehrt, habe ich auch den I. Teil (Geschichte des Piano-fortes, 25 S.) völlig neu bearbeitet. Das hat Ref. hier wie auch in seiner Kritik der B. u. G. im KL 1909, 5 (Erwiderung 6) verschwiegen.

III. Zu dem Satze: »Statt ein fachmännisches, ausführliches Lehrbuch für lernende Klavierbauer zu schaffen, dient das Buch nur Orientierungszwecken für Laien«, also dem Wunsche eines praktisch-technischen Lehrbuches, steht der Satz des Ref.: »Er (Dr. W. N.) mußte die Materie erst beherrschen lernen (NB. man vermißt den Beweis vom Ref., daß ich die Materie meiner Teile nicht beherrschte) und die ganzen Theorien des Klavierbaues gleichsam von einer höheren wissenschaftlichen Warte aus beleuchten, dabei dem praktischen Mitarbeiter (NB. vgl. Ia, b!) nur die Beschreibung der rein technischen Teile... überlassen,« also der Wunsch eines theoretisch-wissenschaftlichen Lernbuches, in direktem Widerspruch.

Leipzig.

Dr. Walter Niemann.

Sich bei 63 Seiten (Niemann) zu 93 Seiten (Hannemann) noch der Verantwortlichkeit zu entziehen und diese dem Herausgeber allein zuzuschieben, beweist, wie wenig Wert Dr. N. dem Werke selbst beimißt. Der Satz Ib fällt damit von selbst. Betreffs II war nichts zu bemerken, da das Kapitel gegen gleichartige Bearbeitungen keine neuen Gesichtspunkte anweist. Zu III: daß Dr. N. ein Lehrbuch für lernende Klavierbauer in einer Vereinigung des technisch-praktischen Teiles mit dem theoretisch-wissenschaftlichen für unmöglich und widerspruchsvoll hält, ist doch schon genug Beweis, wie wenig Dr. N. sich mit der Gesamtmaterie (nicht insbesondere seiner Teile) befaßt hat.

Essen/Ruhr.

Ludwig Riemann.

### Neue Mitglieder.

Louis Garabelli, Envoyé Extraordinaire et Ministre Phénipotentiaire de l'Uruguay, Berlin, Viktoriastraße 32.

Adolf Kunz, Musikverleger. Berlin NO. 43, Neue Königstraße 19.

Mme. Eugenie Lineff, Moskau, Département des Tramways.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

M. Hoffmann, Pfarrer, jetzt: Neunhofen bei Neustadt a. Orla.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Oberbibliothekar, jetzt: Berlin-Steglitz, Bismarckstr. 76.

Docteur Conor, bisher Rouen, jetzt: Institut Pasteur in Tunis.

Dr. Egon Wellesz, jetzt: Wien XIX, Reithlegasse 10.

Dr. Walter Pauli, Kapellmeister, Cassel, jetzt: Philosophenweg 55 l.

### Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Josef Gregor (Wien), Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. W. H. Wackenroder.

Karl Nef (Basel), Die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

W. H. Grattan Flood (Enniscorthy), The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI.

Wilibald Nagel (Darmstadt), Das Leben Christoph Graupner's.

Hugo Leichtentritt (Berlin), Zur Verzierungslehre.

H. Wäsche (Zerbst), Eine noch unbekannte Komposition J. S. Bach's.

Wilibald Nagel (Darmstadt), Zu Nikolaus Erich.

Ausgegeben Mitte Juli 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gantzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 11/12.

Zehnter Jahrgang.

1909.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25 ₧ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

---

### Nordische Musikinstrumente im musikhistorischen Museum zu Kopenhagen.

»*Musikhistorisk Museum*« in Kopenhagen, das hauptsächlich durch Prof. A. Hammerich's, des Direktors, unermüdliche Arbeit seine jetzige Blüte erreicht hat, ist neulich aufs neue geordnet und in derartigen Lokalitäten untergebracht worden, daß jedes Instrument zur Geltung kommt. Gleichzeitig hat Prof. Hammerich einen Katalog ausgearbeitet, der in einer vornehmen Ausstattung erschienen ist. Was die Klassifizierung der Instrumente betrifft, so folgt der Verfasser — wenige Änderungen ausgenommen — dem Einteilungssystem V. C. Mahillon's. Bei jeder Instrumentengruppe werden nicht nur treffende Definitionen, sondern auch wertvolle historische Erläuterungen gegeben; der Katalog schließt hierdurch — außer den eingehenden Beschreibungen der einzelnen Instrumente — eine vollständige Musikinstrumentengeschichte im Lapidarstil ein.

In der etwa 600 Instrumente umfassenden Sammlung sind die meisten Arten in schönen, oft in seltenen Exemplaren vertreten, und überall merkt man, mit welcher Sorgfalt die Einsammlung des Materials geleitet worden ist. Von den nicht wenigen Stücken auserlesener Art werde ich einige nennen. Schon Nr. 1 wäre eine Zierde jeder Instrumentensammlung, nämlich zwei wohlerhaltene altgriechische »*Kymbala*«, die aus einem Tempelplatz in Taormina (Sizilien) ausgegraben wurden. Was die Blasinstrumente betrifft, so bemerkt man die seltene »*Tournebout*« (Nr. 107) und das »*Wurstfagot*« (Nr. 108), beide aus dem 17. Jahrhundert. Ferner mehrere eigentümliche Sopran- und Baßzinken, ein eigenartig geformtes italienisches Serpent (17. Jahrhundert) (Nr. 220), samt einem bayrischen Serpent in Tubaform (Nr. 222). Unter den Lauten, aber namentlich unter den Cistren und Gitarren finden sich viele Prachtstücke, z. B. Nr. 303: Laute von Paulus Alletsee etwa 1714; Nr. 305: italienische Altlaute, 17. Jahrhundert; Nr. 309: eine imponierende Chitarrone; Nr. 325—27: drei mit Einlagen reizend ausgestattete glockenförmige Cistren (18. Jahrhundert); Nr. 338—40: drei nicht weniger kunstvolle Gitarren von Ebenholz und Elfenbein. In der Abteilung der Streich-



282.  
*Hemle*  
Dänisches Volkeinstrument  
Länge: 0,95 m,  
Breite: 0,26 m.

283.  
Norwegisches  
*Lagerflek*  
Länge: 0,96 m,  
Breite: 0,15 m.

442.  
Schwedische  
*Nyckelherpa*  
Länge: 0,90 m,  
Breite: 0,20 m.

445.  
*Psalmodikon*  
Länge: 1,05 m,  
Breite: 0,26 m.

446.  
Icelandisches  
*Langspil*  
Länge: 0,93 m,  
größte Breite: 0,17 m.

451.  
Norwegische *Felle*  
Länge: 0,60 m,  
Breite: 0,20 m.

456.  
*Tromsøfæl*  
aus Schweden  
Länge: 0,54 m,  
Breite: 0,10 m.

instrumente betrachtet man mit Bewunderung eine reich geschnitzte Pochette mit dem Signum: *Conradus Muller*, 1520 (Nr. 363); ein Quinton (Nr. 372) und eine Baßviola (Nr. 390), beide vom Stifter der Tirolerschule Jakob Stainer, vier Gamben von Joachim Tielche (Nr. 381—84), eine Gambe, sign. Stradiuarius 1692, und eine gitarrenförmige Viola da Gamba von Gasparo da Salo (Nr. 385). Ein Prachtexemplar der Sammlung ist ein großes, reich dekoriertes Rokokoclavicymbal mit zwei Manualen und vielen Registern (J. A. Haß, Hamburg 1723). Auch unter den nichteuropäischen Instrumenten finden sich viele Seltenheiten.

Selbstverständlich besitzt das Museum eine beträchtliche Anzahl nordischer Instrumente, sowohl Blas-, Zupf- und Streichinstrumente von geschickten skandinavischen Instrumentenmachern, wie auch eine hübsche Sammlung volkstümlicher Instrumente. Diese letzteren, außer im Norden nur wenig bekannte Instrumente, werde ich mit Hilfe des Kataloges im folgenden beschreiben.

Von Blasinstrumenten sind noch heutzutage nicht wenige in den nor-  
dischen Gebirgsgegenden vorhanden. Das Museum besitzt ein norwegisches  
hölzernes Hirtenhorn mit fünf Fingerlöchern (Nr. 230), das sogenannte  
»Prillarhorn« von Bockshorn und mit fünf Fingerlöchern, gleichfalls aus  
Norwegen, und das finnische »*Sarvi*« von Kuhhorn; ferner eine Reihe von  
Hirten-»*Lur*«en — nicht mit den archäologischen Bronze-Luren zu verwechseln.  
Die »*Lur*«en sind alle von Holz mit Rindenbekleidung; im Gegensatz zu  
den norwegischen sind die finnischen oft krumm oder flaschenförmig. Das  
norwegische »*Lur*« im Museum (Nr. 235) kann folgende Töne wiedergeben:



Wie bekannt, sind die europäischen Zitherinstrumente hauptsächlich Volksinstrumente wie die altdutsche »*Scheitholt*«, die bayrische Zither, das ungarische Hackebrett und die französische Éspinette de Vosges. Auch im Norden ist diese Gruppe reichlich vertreten. Ich bringe eine Abbildung der dänischen »*Humle*«, ein eigentümlich geformtes Instrument, dessen Bau an eine Viola erinnert. Mitten auf dem Schallkörper und nach oben fortgesetzt findet sich das Griffbrett. Die Humle hat nicht weniger als 18 Saiten, alle mit Skaleneinteilung. In dem Museum sieht man noch zwei Exemplare, von denen das eine die Form eines Holzschuhes hat und mit chromatischer Einteilung samt drei doppelten Akkompagnementsaiten versehen ist.

Mit der altdutschen »*Scheitholt*« verwandt sind die finnische »*Kantele*« und das norwegische »*Langleik*«. Das hier abgebildete »*Langleik*« aus dem 17.—18. Jahrhundert besteht aus einem länglichen Schallkasten ohne Boden und ist mit zwei geschnitzten Köpfen verziert. Außer einer Melodiensaite mit Skaleneinteilung durch hölzerne Querbänder hat das Instrument sechs Akkompagnementsaiten, von denen die drei, durch bewegliche Stege zu stimmenden, auf dem Resonanzboden befestigt sind. Das Instrument wird mit einem Plektrum von Bein oder Holz geschlagen. Die Einteilung der Melodiensaiten ergibt folgende merkwürdige Tonreihe:



Finnlands Nationalepos Kalevala bespricht häufig die »Kantele«. Der alte Sänger Wainemoinen und der junge Held Ilmarinen segeln hinaus, um sich des Talismans »Sampo« zu bemächtigen. Unterwegs wird ein Hecht gefangen, aus dessen Kinnbacken Wainemoinen die erste Kantele verfertigt und durch sein Spiel seine Gegner in Schlaf bringt. Indessen geht die Kantele später während des Kampfes verloren, allein Wainemoinen formt dann ein neues Instrument vom einsamen Birkenbaum. Die Saiten sind das Haar eines jungen Mädchens. Von der in Gold und Silber umgewandelten Stimme des Kuckucks bildet der Sänger die Instrumentenschrauben.

Die Kantele ist das Nationalinstrument der Finnen geworden. Ursprünglich besaß das unregelmäßig viereckige Instrument nur fünf Saiten von Pferdehaaren, wodurch die alte fünftönige Skala angegeben wurde, später kamen mehrere Saiten hinzu. Das Museum besitzt eine sehr alte Kantele mit 12 Metallsaiten, sowie ein zweites Exemplar, das 19 Saiten aufweist.

Endlich begegnet uns eine nicht geringe Sammlung volkstümlicher Streichinstrumente. In Norwegen hat sich unter den Bauern eine besondere Violinenindustrie entwickelt. Die erste primitive »Fele« mit Saiten über einem ausgehöhlten Holzstück wurde etwa 1670 von einem Schullehrer Lars Klark in Östersjö verfertigt. Sein Schüler Isak Nielsen machte die eigentliche »Hardangerfele«, die kleiner ist als die gewöhnliche Violine, und niedrigeren Steg, kürzeren Hals — oft mit einem Drachenkopf verziert — eine mehr gewölbte Decke samt Untersaiten aufweist. Noch heute finden sich mehrere »Fele«-macher in vielen Schichten Norwegens. Das abgebildete Exemplar — das Museum besitzt deren sieben — ist mit Elfenbein, Perlmutter, Schnitzereien und gemalten Ornamenten versehen. Das Instrument, das gegen 1861 verfertigt ist, hat vier Spielsaiten und vier mitklingende Metallsaiten.

Auch in Schweden — Provinz Skåne — trifft man volkstümliche Violinen, die »Träskofiol« genannt werden, weil der Schallkörper die Form eines Holzschuhes (Träsko) besitzt, wenn nicht ein Holzschuh selbst benutzt worden ist, wie auf dem abgebildeten Exemplar.

Von der alten deutschen Schüsselfiedel stammt die schwedische »Nyckelharpa« (Schlüsselharfe) her. Die Melodiansaiten werden — wie auf den Drehleiern und Viellen — mit einem Tastenmechanismus behandelt, während der Ton selbst nicht wie auf den Viellen durch ein Rad, sondern durch einen über sämtliche Saiten geführten Bogen hervorgebracht wird. Das früher bei den Bauernzusammenkünften sehr beliebte Instrument wird heutzutage selten gehört. Die Illustration zeigt ein Exemplar von Tannenholz. Während der Boden flach ist, ist die mit Schallöchern versehene Decke etwas gewölbt; das Instrument hat zwei Melodiesaiten, eine Baßsaite nebst elf mitklingenden Saiten. In der Regel weist die »Nyckelharpa« 17—19 Tangenten auf.

Das isländische »Langspil« wird zum ersten Male im 17. Jahrhundert erwähnt. Es ist nach Prof. Hammerich's Hypothese ursprünglich das vorher erwähnte norwegische Zupfinstrument, das »Langleik«, das in ein Streichinstrument umgeändert worden ist. Man sieht denn auch hier, wie die Entwicklung, die in den ersten Tagen der Streichinstrumente stattfand, sich in neuerer Zeit wiederholt. Das Langspil hat meistens drei Metallsaiten ohne Steg, nämlich eine Melodiesaite mit chromatischer Skaleneinteilung und zwei Akkompagnementssaiten, die in Grundton und Quinte gestimmt werden; es wird mit einem sehr primitiven Bogen gestrichen. Der Ton ist eigentümlich einschmeichelnd.

Zum Schlusse sei das schwedische »*Psalmodikon*«; das zwar kein Volksinstrument ist, abgebildet. Es besteht aus einem langen, viereckigen Schallkasten mit einem Einschnitt, wodurch die Führung des Bogens erleichtert wird. Der Ton ist rau, aber stark und wird durch eine Melodiesaite und acht mitklingende Metallsaiten hervorgebracht; bis in die neuere Zeit spielte man das Instrument während des Psalmengesanges in schwedischen Kirchen, wo keine Orgel vorhanden war.

Das neueröffnete Museum erfreut sich eines zahlreichen Besuchs. Hierzu trägt nicht am wenigsten der Umstand bei, daß die Museumsgäste auch die Instrumente zu hören bekommen, indem Prof. Hammerich kleine Matineen — in denen unsere besten Künstler auftreten — in der Sammlung arrangiert hat.

Kopenhagen.

Hjalmar Thuren.

## Glarean's Erwiderung.

Einem bedeutsamen Beitrag zu dem vielumstrittenen Kapitel der musikalischen Akzidenzien der frühen Mehrstimmigkeit bietet Prof. Dr. Riemann (Leipzig) in einer kleinen Schrift »Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Ehrenrettung« (Musikalisches Magazin, Heft 17. Verlag Hermann Beyer & Söhne, Langensalza). Riemann plädiert für eine intensivere Beobachtung jener Mutationsregeln, welche wir wohl theoretisch beherrschen, aber weniger praktisch anwenden, deren strenge Beobachtung jedoch insbesondere bei Herausgabe der älteren Denkmäler mehrstimmiger Satzkunst über manche harmonisch zweifelhafte Stelle Aufklärung schaffen könnte. So freudig man einen derartigen Gedanken aufzugreifen bereit ist, kann es anderseits nicht verschwiegen werden, daß Riemann durch seine eigene Idee über das Ziel hinausgerissen wurde.

Wie es nicht selten die Aufgabe der Kleinen war, aus Irrtümern der Großen eine bescheidene Wahrheit zu konstruieren, gleichsam im weitgewölbten Horizont des Irrtums auf halbem Wege den realen Tatsachen zu begegnen, so möge mir vergönnt sein, diejenigen Punkte der Riemann'schen Schrift zu beleuchten, die mir jener wissenschaftlichen Stütze zu entbehren scheinen, die Riemann für sie in Anspruch nimmt. Der Gelehrte kommt im Verlaufe seiner Untersuchungen bezüglich der akzidentalen Gebrauchsregeln bei Anwendung des Mutationehexachordes [*una voce super La semper canendum Fa, Subsemitonium* usw.] zu dem Schlusse, daß bereits in den ersten Epochen der mensuralen Musik nur 3 Tonarten: Dorisch, Phrygisch, Jonisch praktisch gebraucht und theoretisch anerkannt gewesen seien. Da Riemann weiterhin die Identität des Äolius mit dem Dorius feststellen zu können glaubt, so gelangt er auf S. 5 seiner Schrift zur »Erkenntnis der Identität des Harmoniegefühls des 15. und 16. Jahrhunderts mit unserem heutigen (Äolisch-[Dorisch] = Moll — Jonisch = Dur). Dieser Ansicht auch in theoretischer Hinsicht Stütze und Halt zu bieten, bringt Riemann Belegstellen aus Glarean's Dodekachordon vor. Nun aber ist es gerade Glarean, der sich in seinem, alles Musikwissen jener Zeit vom Gesichtspunkte der scharfen Unterscheidung der Modi handelnden Hauptwerke als ein so eifriger Kämpfer für die unverwischbare Individualität seiner 12 Tonarten erweist — der Titel des Werkes ist doch zugleich dessen Devise —, daß es billig wundernehmen muß, wenn Riemann einen Gewährsmann heranzieht,

den er, wie sich sogleich zeigen wird, eher meiden müßte — will er anders nicht auf die angedeutete »Vereinfachung« des kirchentonalen Problems von vornherein verzichten.

Ein Blick in das erwähnte Hauptwerk Glarean's gibt uns allerdings Gewißheit, daß schon zu jener Zeit bereits ein übermächtiger Einfluß des nachmaligen modern-tonalen Empfindens die ausübenden Sänger und Komponisten zu Modifikationen der überkommenen alten Tonarten veranlaßte, die der Autor nahezu auf jeder Seite seiner Abhandlung zu rügen Gelegenheit nimmt. Lib. II, cap. XIX, S. 115 heißt es:

Caeterum in ea sum opinione, conspirasse quosdam, ut ex omnibus Lydiis Hypolydiisque facerent Jonicos Hypojonicosque, ad id parum feliciter processisse . . .

Übrigens bin ich der Meinung, daß sich gewisse Leute verschworen haben um aus allen lydischen und hypolydischen Gesängen jonische und hypojonische zu machen, indessen mit wenig Glück . . .

Und im nächsten Kapitel bei Besprechung des Jonicus (S. 115):

»At a proximis quadringentis, ut opinor, annis, etiam apud Ecclesiae cantores ita adamatus ut multas Lydii Modi cantiones, ut jam saepe diximus, in hunc [Jonicum] mutarint, suavitatem ipsius ac lenocinio illecti . . .«

Aber [der Jonicus ist] seit den letzten vierhundert (soll wohl heißen vierzig) Jahren nach meinem Dafürhalten auch bei den Kirchensängern so beliebt geworden, daß diese viele Gesänge des Lydischen Modus, wie wir schon erwähnten, in diesen (den Jonicus) umgewandelt haben, durch dessen Süße und Reiz verlockt . . .

Woraus hervorgeht, daß man auch damals schon, was Auffassung der Kirchentöne in der Theorie und Verwendung derselben in der Praxis anbelangt, durchaus nicht eines Sinnes war, somit ein nachträgliches Konstruierenwollen dieser tatsächlich nie bestandenen Einhelligkeit, dieser nie in Erscheinung getretenen Kongruenz der verschiedenen Auffassungen einem absichtlichen Verwischen der ohnehin zarten historischen Kontur gleich käme. Überprüfen wir im Sinne einer scharfen Trennung des theoretischen Standpunktes vom praktischen Glarean's Äußerungen, so gelangen wir dahin, Riemann's Mißdeutungen der Außerachtlassung eben dieser Unterscheidung zuschreiben zu müssen.

In der Riemann'schen Schrift lesen wir S. 13 wörtlich:

»Glarean sagt nämlich (Dodekachordon S. 31): „Jedes Musikstück hört entweder mit *Re* oder mit *Mi* oder mit *Ut* auf“, d. h. jedes Stück steht entweder in der dorischen oder der phrygischen oder lydischen Tonart. Er läßt damit den Unterschied des Lydischen und Mixolydischen fallen (!), indem er beide nicht nur miteinander, sondern auch [dazu] noch mit dem von ihm neu aufgestellten Jonischen (*C—c*) identifiziert . . .«

»*Omnis cantus definit aut in re, aut in mi, aut in ut . . .* mag gewiß in der angeführten Weise übersetzt werden; Riemann's Erläuterung dieser Stelle aber, jedes Stück stehe entweder in der dorischen, phrygischen oder lydischen Tonart und die weiter von ihm daran geknüpfte Folgerung, Glarean habe den Unterschied zwischen Lydisch und Mixolydisch fallen gelassen und beide Tonarten dem neuen Jonicus gleichgesetzt, kann kaum als im Sinne Glarean's bezeichnet werden. Über die Ansicht Glarean's bezüglich der Unterscheidung des Lydischen vom Jonischen vergleiche man die an erster und zweiter Stelle angeführten Zitate. Ganz ähnlich lautet eine, den in der



Praxis allerdings damals schon wenig beachteten Unterschied des Mixolydischen vom Jonischen betreffende Stelle.

Lib. III, Cap. XXII (S. 346).

Causa superiore volumine copiose, cur apud Symphonetas prope exulet, dicta est, fefellit enim tertia diatessaron species<sup>1)</sup> adjecta ultimae diapente speciei pro prima, adeo Jonici modi blandimenta, illecebrae, ac lenocinia aliorum eorum mentes inflexerunt.

Die Ursache seiner (des Mixolydius) nahezu völligen Verbannung seitens der Symphoneten (mehrstimmigen Tonsetzer) ist im vorigen Buche bereits eingehend erörtert worden; es täuschte nämlich der Umstand, daß man der letzten Quintengattung die dritte Quartengattung anstatt der ersten anfügte; so sehr lenkte das Schmeichlerische, Anlockende und Verführerische des Jonicus das Empfinden nach anderer Richtung.

Erkennen wir somit Riemann's Identität der lydisch-mixolydisch-jonischen Tonart als durchaus nicht Glarean's Ansichten entsprechend, so dürfte es der Wahrheit näher kommen, die angezogene Stelle auf die schulgerechte Anwendung der mutationstechnischen Regeln zu beziehen, in welcher Ansicht uns die Überprüfung der ganzen Stelle bestärkt:

Lib. I, Cap. XII (S. 31).

Omnis cantus definit aut in *Re*, aut in *Mi* aut in *Ut* et in *Ut* quidem vel connexo vel disjuncto. Connexum appellant quod *fa* habet in *b fa*  $\frac{1}{2}$  *mi*, Disjunctum quod *mi*. In *re* finiuntur cantus primi atque secundi modorum; in *mi* tertii ac quarti; in *ut* connexo quinti et texti, ut nunc utuntur; Disjuncti, septimi et octavi. Quisquis igitur diapason species probe pernoscet, facile cuiusvis modi cantum dijudicabit. Quod ideo libenter toties inculcamus, quoniam cantus positionibus variantur. Quamvis enim primi ac secundi modorum sedes sit *D sol re*, tamen saepius etiam *G sol re ut*... non tamen absque *fa* in *b* clave...

Jeder Gesang endet entweder in *Re*, in *Mi* oder in *Ut* und zwar sowohl im verbundenen *Ut*, als im unverbundenen. Verbunden wird jenes *Ut* genannt, welches *fa* in *b* clave, unverbunden, welches *mi* hat. In *Re* endigen die Gesänge des 1. und 2. Modus (Dorius und Hypodorius), in *Mi* die des 3. und 4. (Phrygius und Hypophrygius), im verbundenen *Ut* die des 5. und 6. (Lydius und Hypolydius), wie sie jetzt gebräuchlich sind, im unverbundenen die des 7. und 8. (Mixolydius und Hyperjastus). Wer die Oktavengattungen gehörig kennt, wird den Modus jedes Gesanges leicht beurteilen, was wir gerne deswegen so häufig einschärfen, weil die Gesänge in ihren Lagen wechseln. Obgleich nämlich der Sitz des ersten und zweiten Modus *D sol re* ist, so findet sich diese Tonart öfter auch in *G sol re ut*, jedoch nicht ohne Vorzeichnung des *B*...

Die Stelle ist weiter dadurch bemerkenswert, daß Glarean hier offen den fortwährenden Gebrauch des *b* (Connexum) im Lydischen seitens der zeitgenössischen Praxis zugibt, diese aber in scharfen Gegensatz zum früheren tonalen Empfinden setzt (*ut nunc utuntur*).

Wünschen wir jedoch eine Meinungsäußerung Glarean's, welche direkten, unzweideutigen Bezug auf die von Riemann behauptete Beschränkung der Modi auf die Dreizahl (*Ut*, *Re*, *Mi*) nimmt, so begegnen wir einer solchen, sehr polemisch gehaltenen Lib. II, Cap. I (S. 65):

1) Die 3 Quartengattungen zählt Glarean: *Re sol* [*a d*], *mi la* [*h e*], *ut fa* [*c f*]. Die 4 Quintengattungen: *Re la* (*d a*) *mi mi* (*e h*) *fa fa* (*f c*) *ut sol* (*g d*). Der letzten Quintengattung *g d* also wurde anstatt der dem Mixolydischen zukommenden ersten Quartengattung (Halbton von der 2.—3. Stufe) *d e f g*, irregeleitet durch den verführerischen Jonicus die diesem entsprechende dritte Quarte (Halbton 3.—4. Stufe) *d e fis g* hinzugefügt.

Multis sane eruditis viris haec tempestate *παράδοξον* visum est, cum de duodecim. Modis a nobis fieret mentio. Qui ipsi octo duntaxat norant, alii etiam tres sufficere clamitabant, *ut, re, mi* quemadmodum ludionum vulgus habet..

Sicherlich mag es vielen gelehrten Männern unserer Zeit absonderlich erschienen sein, daß wir zwölf Modi erwähnt haben, während sie selbst nur deren acht kennen, andere sogar drei für genügend ausschreien: *ut, re, mi*, wie sie das gemeine Volk der Spielleute pflegt...

Wie bereits erwähnt, behauptet Riemann (S. 14 seiner Schrift) ferner, daß für Glarean der Dorius und Äolius identisch, ebenso *G—g* mit *b* »selbstverständlich« dorisch sei. Vor allem muß zu dieser Stelle gesagt werden, daß *G—g* mit *b* eine ganz gewöhnliche, von Glarean sehr häufig erwähnte Transposition des Dorius um eine Quarte nach aufwärts bedeutet (vgl. die oben zitierte Stelle: »*omnis cantus definit . . .*«), wie sie in allen Tonarten gang und gäbe war »*non absque fa in b clave*«, wie Glarean stereotyp bemerkt. Es ist also nicht ganz einleuchtend, wie die Beiordnung dieser von vornherein unter den Begriff des Dorius fallenden Transpositionstonart mit den andern beiden tatsächlich verschiedenen Tönen des Dorius und Äolius zu motivieren wäre. Riemann will alle drei unter einen Begriff subsumieren; nun fügt sich die Reihe *G—g* mit *b* ganz gutwillig, und ich glaube nicht, daß diese Selbstverständlichkeit als »verloren gegangen« bezeichnet werden muß.

Nachdem wir so bezüglich der ersten (*D—d*) und dritten (*G—g* mit *b*) Tonreihe mit Riemann eines Sinnes sind, erübrigt bezüglich der »Identität des Dorius und Äolius«, wie sie Riemann im Dodekachordon gefunden haben will, uns an Ort und Stelle zu belehren.

Über die Ähnlichkeit einzelner Modi infolge identischer Quint (d. h. Quintengattung, vgl. Anmerkung zu Zitat 3) finden wir bei Glarean zahlreiche Beispiele. Diese Identität der Quinte bedingt aber die Identität der Modi nur insoweit Gesänge in Betracht kommen, deren Ambitus diese Quint nicht überschreitet. In diesem Sinne ist folgende Stelle völlig klar:

Lib. II. Quod Modi non perpetuo impleant extremas chordas, sed phrasi noscantur, ac partim etiam finali clave. Cap. XXXVII (S. 163).

Quod dictum est nobis superiore libro ex Boëthio adeo simplicem olim fuisse musicen, ut vix diapente Arsi ac Thesi impleret, id nunc nobis exemplis demonstrandum est. Sed hoc quoque memoria tenendum, quod capite XXVIII huius libri diximus de diapente speciebus, quae quibus Modis sint communes. Nam in his necesse est, ut finales claves propemodum statuam Modum. Quanquam ne sic quidem Aeolius a Dorio, Jonicus a Mixolydio ullo discernuntur pacto...

Cap. 37, den Umstand betreffend, daß die Modi nicht immer ihren ganzen Umfang ausfüllen, sondern teils nach ihrer Phrasis, teils auch nach ihrem Finalton erkannt werden.

Was wir im früheren Buche, Boethius anführend, vorbrachten, die Musik sei vor alters so einfach gewesen, daß sie kaum die Quinte im Auf- und Absteigen ausfüllte, muß nun durch Beispiele klargestellt werden. Man sei jedoch hier eingedenk dessen, was wir im 28. Kapitel dieses Buches über die Quintengattungen und den Umstand sagten, daß eine und dieselbe Quinte mehreren Modi gemeinsam ist. Denn hier stellen fast notgedrungen die Finaltöne die Modi fest, obgleich selbst so weder der Äolius vom Dorius, noch der Jonicus vom Mixolydus irgendwie unterschieden werden kann...

Hier wäre allerdings die Ununterscheidbarkeit des Äolius vom Dorius, des Jonicus vom Mixolydus konstatiert, aber selbstverständlich nur für

Gesänge, welche die je zwei Tonarten gemeinsame Quinte nicht überschreiten.

Für alle anderen Bildungen, welche größeren Ambitus aufweisen, hält also Glarean die Unterscheidung des Äolius und Dorius einerseits, des Jonicus und Mixolydius anderseits fest, trotz der von ihm bezüglich des Mixolydischen eingeräumten Tatsache der vollständigen Vernachlässigung dieser Tonart in der Praxis zugunsten des Jonicus (vgl. Zitat 3).

Noch eine Stelle mag Erwähnung finden, welche auf die von Riemann proklamierte Identität des Dorius mit dem Äolius kräftigst Bezug nimmt.

Lib. II, Cap. XVII (*De Aeolio Modo*) (S. 104):

»Finalis ejus est *A*, quanquam etiam *D*, si quidem in *b* clavi est *fa*, quod nunc usus obtinuit, ut in aliis quoque Modis. Ea tamen res effecit ut apud ignaros, quo pacto Modorum systemata natura distinguerentur, creditus sit hic Modus Dorius (!) et vulgus cantorum etiamnum in ea est opinione.

Finalton dieses ist *A*, zuweilen auch *D*, wenn nämlich *B* vorgezeichnet ist, wie es heute auch in allen anderen Tonarten gebräuchlich. Dieser Umstand jedoch bewirkte, daß diejenigen, welche unfähig sind die Systeme der Modi ihrer Natur nach zu unterscheiden, dies (die Transposition des Äolius nach *D* mit *B*-Vorgezeichnung) für den Dorius hielten, welcher Meinung das gewöhnliche Sängervolk noch heute ist.

So sehen wir Glarean in oft scharfer Weise die Unterscheidung der Modi, wie sie zu seiner Zeit die Theorie aufrecht hielt, gegen praktischen Übergriff und unwissenschaftliches Theoretisieren verteidigen und müssen uns wohl vor Augen halten, daß, wer die Meinung dieses Theoretikers als die einer Autorität anführt, dies in einer Weise tun muß, die scharfe Grenzen zu ziehen weiß zwischen Hypothese über praktischen Gebrauch und Gewißheit theoretischer Ansicht jener Zeit.

Wien.

E. St. Willfort.

## The Zither (Bavarian Highlands).

Dictionary notices are incomplete or inaccurate, while none bring out the essential principles. Orchestration-books ignore the instrument. It is the chief of all existing European instruments which use the plectrum, almost the only one. It is the national instrument of the Bavarian, Tyrolese, and Styrian highlands. Through Munich and Vienna it made its way half a century back into fashionable drawing-rooms, though the trouble of tuning is a bar to the amateur and the vogue has much died out. It is persistent in the highlands, where it is found in every Concert-room, every Gasthaus, every Bauernhaus, almost in every Sennhut. At a tithe of the cost of a pianoforte, these people make on a very cleverly devised instrument a delightful music which satisfies all their needs. What seems to us complicated chord-formation comes to the highland peasant as a birth-gift. The following notes will describe the principles of the zither, taking for basis a typical 30-string instrument, as made in Mittenwald, 3000 feet above the sea in the Bavarian highlands, strung to the most standard form of the Munich system.

*General Description.* The name is derived by direct though long descent from the Greek *κίθάρα* (Homer *κίθαρις*, Herodotus *κίθαρη*); that word may have been originally onomatopoeic. Phases of the descent are: — Lat.

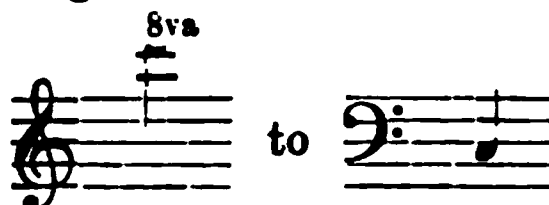
cithara, Ital. chitarra, Sp. guitarra, A.-S. cytere, Old. Eng. cittern, Ger. Zitter. The attempt to derive it from Lat. cistella (small chest) is not to be commended. It is sometimes now called Schlagzither, from use of the plectrum.

The instrument is a shallow and for the most part oblong box (about  $20'' \times 10'' \times 3''$ ) designed to lie on a table with its length athwart the seated player. The whole is a resonance-box, with large circular "eye" (Schall-Loch) in centre of upper sound-board, which "eye" causes most of the tone. Not being bowed, it has no need of a waist. On the contrary, the far-side is extensively bulged out, so as to increase the resonant capacity. On the left, running nearly at right angles, i. e. very slightly harp-curved, away from the player, is a peg-case for holding and tuning the 30 strings. Five of these (metal) are tuned by machine-head and ivory handle, the rest (gut or wire-covered silk) by steel wrest-pin. On the right similarly is a straight block, tail-piece, or bridge, with pins, to secure the tail-end of the strings. The strings run straight across from left to right of player. As the description of the frame shows, the strings are of almost exactly equal length, and their enormous difference of open pitch (2 octaves and a 4th) is secured by differences of weight and substance only. The illustration in Grove's Dictionary sub voce (1884), which however is an enlarged "Arion" type and bulged on both the near and the far side, gives a sufficient general idea of the instrument.

The 5 strings nearest to the player are called "melody-strings", or "fret-strings" (Griffsaiten). Their open pitch is

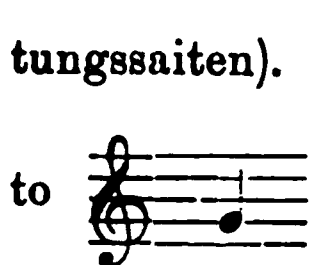


in fact viola-tuning with a duplicate A string. The 2 A's (facilitating duet-effects) are steel, the *D* is brass, the *G* is silverwire-covered steel, the low *C* is copperwire-covered brass. Under the melody-strings runs an ebony finger-board fretted semitonally with 29 frets, giving thus a total compass of

. However the extreme high frets and notes are


little used. Observe that the order of these strings viewed as proceeding from their tuning-head, is exactly the opposite of the case in the viol, violin, guitar or key-board classes; for the lowest note is strung to the right on the tuning-head, and the highest note is strung to the left on the tuning-head. Thus the lowest note of his melody-strings lies away from the zither-player. The fret-tremolando, the "trumpet-notes" (twanged close to tail-piece), and harmonic sounds, are special effects on the melody-strings.

The 12 strings lying beyond the 5 melody-strings may be called the "harmony" strings (their technical name in German however being Begleitungssaiten). These in the result give semitonally an octave from



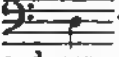
 though their arrangement is not at all semitonal, as will be

described hereafter. The higher 8 strings are gut, the lower 4 are silver-

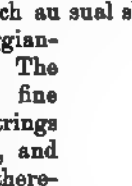
wire-covered silk. These harmony-strings cannot be stopped, and are always played at their open pitch.

On the Bavarian instrument now in question the  is missing.

But at the further side of the instrument, again beyond the harmony-strings, lie 12 "bass" strings, which are roughly speaking an octave below the harmony-strings. These in the result give semitonally an octave from

 to  though their arrangement is not semitonal, as will be described hereafter. A low 13th string is variously tuned, often to . These "bass" strings are silk, covered some with silver-wire and some with copper-wire. As in the case of the harmony-strings, the bass-strings can only be used at their open pitch.

It will be observed that the "melody" compass, apart from its high notes, covers the same ground as both the "harmony" and "bass" strings taken together, and indeed (putting aside the variously tuned extra string) goes several notes lower than they do. The melody strings are differentiated from their accompaniments, partly by the fact that the former are all wholly of metal, while the latter are at core either gut or silk; and still more by the fact that the former are twanged by a metal plectrum, while the latter are only plucked with the finger-tips, — as will be hereafter mentioned. But the circumstance that the compasses of melody and accompaniment entirely overlap and cross each other, is what gives the chief distinctive character to the instrument. Strange to say, not a single publication has been found, that draws attention to this.

*Manipulation.* As regards the manipulation of the zither, the left hand is entirely occupied with stopping the melody-strings, the right hand is entirely occupied with twanging and plucking. The left hand stops the frets of the finger-board with ring-finger, middle-finger, fore-finger, and thumb; but in the opposite direction to the guitar or violin class, for the thumb takes as a rule the highest notes and the ring-finger as a rule the lowest. The right hand twangs the melody-strings (either singly or in 2 or more parts arpeggiando) exclusively by means of the thumb slipped through a gold, silver, german silver, or tortoiseshell plectrum, of which an usual shape is . The thumb strikes towards the palm, and therefore in arpeggiando from treble to bass; this gives a special character. The effective use of the plectrum is what distinguishes the fine player. The right hand plucks the harmony and bass strings exclusively with the tips of its ring-finger, middle-finger, and fore-finger. These fingers pluck towards the palm, and therefore, subject to the conformation of the "harmony" stringing, in arpeggiando from bass to treble. Chords plucked over the "eye" make what are called "harp-sounds", a peculiar effect. Neither hand uses the little-finger. It should be observed that the player does not sit exactly opposite the instrument, but pushes it somewhat to his left, and slightly aslant.

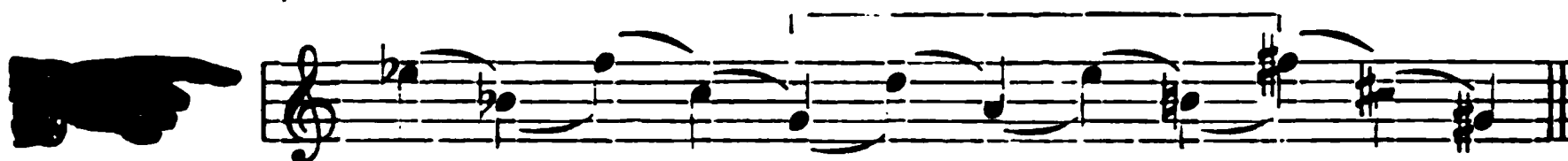
*Stringing of the Accompaniments.* In music of any fullness the fingers of each hand have a busy time in thus bringing under control a 30-stringed



instrument, which obviously consists in fact of two instruments joined in one. The feat would be impossible, if the harmony strings were arranged on the nut semitonally. They are arranged however on the nut specifically so as to lend themselves to the formation of "common chords" or triads, and in particular so as to present the intervals of perfect 4th or perfect 5th on adjacent strings to be plucked at one stroke by one of the right-hand fingers. Now theoretically the following series of 4ths mounting by a tone



would be the most symmetrical way for 12 notes to present intervals of 4th and 5th always adjacent as above-said, while each nominal semitone was furnished. Practically however this would neither keep in the medium, nor give the semitones within the compass of a single octave. Consequently a compromise is adopted, and three "4th" intervals are inverted, thus (from front to back):—



In this form, it will be seen, the series of 4th and 5th intervals are presented in the medium just where they are wanted, while the nominal semitones all lie within a single octave; thus:—



The 12 bass-strings are almost similarly arranged (from front to back);



which furnishes the nominal semitones:



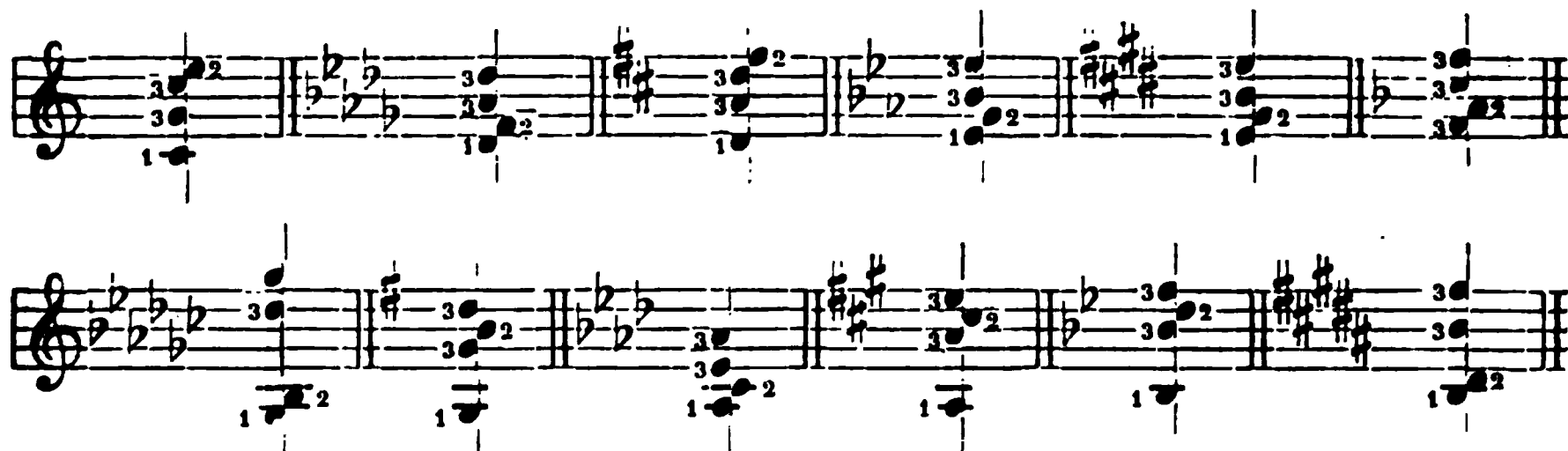
As the bass-strings are never plucked except singly, it might from one point of view suffice if they were arranged semitonally on the sound-board; however for the sake of uniformity they are arranged by 4th and 5th as above.

The practical result of all this is to give a large assortment of three-part and four-part chords, more especially "common chords" or triads, at the disposal of the 3 fingers of the right hand, the ring-finger, the middle-finger, and the fore-finger: at the same time that the right-hand thumb is left free to twang the melody-strings with its plectrum. It must be confessed that it is a marvel of practical ingenuity, the result of the survival of the fittest in stringing.

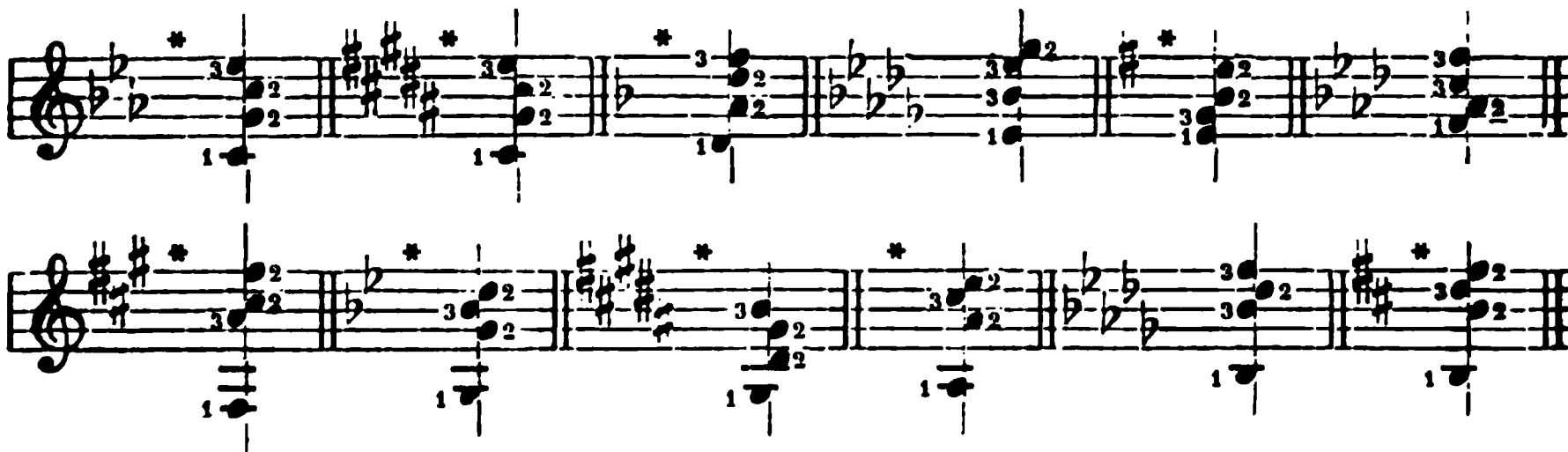
*Fingering of the Accompaniments.* The cardinal rule of fingering the

accompaniments is that the ring-finger plucks the ground-note of a triad, that the middle-finger plucks the 3rd of the triad (in whatever "position" that triad may lie), and that the fore-finger plucks arpeggiando the 5th and 8ve of the triad (similarly in whatever "position" that triad may lie, and whether the 8ve is above the 5th or vice-versa). The whole stringing of the accompaniment portion of the zither is devised with this one object; and the plucking fingers are never on a single occasion forced out of their natural order of ring-finger, middle-finger and fore-finger. The same principle applies in the not frequent cases where chords of the 6th are used in the accompaniment. If any other chord is used in the accompaniment, which is certainly rare, it is only in 3 parts. In advanced playing the right-hand may execute simple melodial passages.

The cardinal rule is absolute for all major triads, as will be seen from the following complete list, — though it must be admitted that the  $G\flat$  triad gives a very bad "position", and the 3rd there is generally omitted. Of course no notice is taken of enharmonic differences. For finger-notation see below; but briefly here "1" means ring-finger, "2" means middle-finger, and "3" means fore-finger:




The cardinal rule is modified in the case of 9 out of the 12 minor triads; i. e. though the fingers retain their natural situation, yet the middle-finger has to take the arpeggiando 4th or 5th interval, while the fore-finger takes the 3rd. This is difficult, as the middle-finger is weak in that situation. Zitharists in consequence constantly omit the minor third in accompaniment, which goes then on two fingers and becomes very easy; the minor 3rd is readily made good on the fretted ("melody") strings. In the following complete list it will be seen that 9 minors (marked \*) have to take the modified fingering, and only  $E\flat$ ,  $F$ , and  $B\flat$  are normal. As an easy way of getting  $E$  minor, the bottom "harmony" string is often tuned for the moment down to  $G\flat$ .



*Notation.* The mountain-zitharist began no doubt without any notation, and there is no tradition of a tablature. For the last century a brace of

staves in *G* on second line ordinary notation has been used. The right hand however must read from lower stave, which the reverse of ordinary ideas, even of a harpist. The finger-notation of the true zitharist is on each hand "1" for ring-finger, "2" for middle-finger, and "3" for fore-finger; "4" for thumb on the left hand. This also reverses all ordinary notations.

*Resources of the Instrument.* It is not to be inferred that the zither is entirely confined to triads, or even chords of the 6th. With this on the accompaniment strings, the so-called melody-strings can supply additional notes, chromatic or otherwise. The major dominant 9th is familiar in all Alp-bred music. Only, the music must be written very specially for the instrument. If the composer can write to a certain extent what he likes for the fret-strings, yet for accompaniments he must keep as his constant guide the table marked  on page 344 above.

The peculiar quality noticed in zither performances is caused mainly, as already indicated, by the effects of metallic plectrum and finger-tip plucking exercised concurrently over the same register. It also owes something to the unusual lie of this and that chord due to the mechanism; a quaint  $\frac{4}{2}$  will sometimes occur where a dominant 7th would be expected, and so forth.

The zither is equally in its element as solo, in the hands of a jodeller or schnadahüpflist (improvisatore), as accompanying a composed song, or as blending with a small mixed choir, — though in the latter case a heavy bass voice at bottom is a *sine qua non*. Two zithers in specially written duet make an excellent effect. Music is extant for zither and string-quartet (Gruber, Wiesen), and even zither and orchestra (Lumbye, Lenk). Joh. Strauss introduced it in "Eine Nacht in Venedig" operetta. Verdi and Wagner thought of using it. For combination with mixed voices it decidedly deserves a place in the orchestra.

*Different sizes and shapes.* The zither, with its finger-board, and its 4th and 5th speciality, has been the national instrument of Alpine ranges from time immemorial. But the present 30-string type dates only some 80 years back. Till then 18 strings were the average. The oldest mountain-zither known is in the National Museum, Maximilianstrasse, Munich. Ascribed to XVII century, is richly inlaid with dancing figures in exactly the present national costume, and has the following inscription on sound-board: — "Mei Gredl is von Pinscka ausen untern Tirol, Sie danst beim Dudelsack und auf der Cittern waist woll". This has 4 strings on the key-board, and 13 "accompaniment"; total 17. The Viennese Johann Petzmayer (b. 1803, became in 1837 court-zitharist in Munich to Duke Maximilian of Bavaria, date of his death unknown) was the Paganini of the zither, and improved its mechanism; but he made his effects with 18 strings. After Petzmayer, strings were gradually added, mainly for use of less simple keys. The total number has run up to 43. Schunda of Buda-Pesth made a powerful 34-string "Arion" (above mentioned) with the hither-side bulged like the far-side. Franz Schwarzer of Washington, Missouri, (copied by Xaver Kerschens- steiner of Ratisbon,) made a huge 42-string "Salon Harp Zither", with harp- post and long bass-strings at the far-side; a sort of recumbent harp with finger-board attachment, and akin to Light's "Harp-Lute". C. F. Haupt of Dresden set the accompaniment-strings somewhat diagonally. Subsisting as a recognized and valuable member of the zither-class is the "Elegie Zither", which is just the ordinary "prime" or "concert" zither tuned

throughout a tone, minor 3rd, or major 3rd lower, and having rather a subdued quality.

*Different stringings.* But the great diversity of zithers consists in the stringing. During the post-Petzmayr craze, every second teacher strung differently, and issued his own instruction-book. Some went so far as to abandon the exclusive 4ths and 5ths of the "harmony" strings, and to introduce here and there a 3rd between adjacent strings, lute- or guitar-wise; a principle which no real zitharist for a moment admits.

The legitimate changes of stringing, caused by mere increase of strings and departure from simple keys, may be seen as follows, and the whole makes an interesting study in the evolution of instruments. — (A) The "melody-strings", originally 3, or A, D, G, became finally 5, or A, A, D, G, C; which needs no comment. — (B) The „harmony-strings" grew from 7, with resultant scale



to the present 12, with resultant complete octave of 12 semitones; as seen in this evolution-table

7 strings

8 strings

9 strings

10 strings

11 strings

12 strings

12 strings (final form)

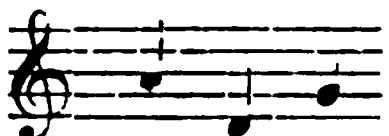
The asterisks show where the strings were one by one added. This was always done, except in the single case of the G $\sharp$ , by adding one more string on the left of the nut; the object being not to add anything to the superior compass, but to fill in more and more the resultant octave of semitones. Observe that, as a final stage in the evolution, the high G was dropped an 8ve, in order to get a medium G otherwise missing. — (C) The bass-strings were originally 6,



They have grown to present 12, always by 4th and 5th, just to suit the changes in the "harmony" strings. There is no occasion to trace these differences.

The present standard stringing of the accompaniment-strings was accomplished by Nicholas Weigl of Munich, about 1838.

A decided variant in the stringing however, with highly important results, was introduced by Vienna. This was perhaps under the influence of Styrian practice; it was certainly in order to spread the music out and get greater brilliancy for solo purposes. The system was developed by Carl Umlauf about 1854, and has obtained a footing throughout Austria, Hun-

gary, Italy and Turkey. The system has  for the first 3 "melody" strings. Its "harmony" set of 12 strings adds yet another string to left of nut, and takes off the last or  $G^\sharp$  string, thus:



giving as nett result a semitonal octave series just a tone higher than Munich. Its "bass" set of 12 strings is as follows, with two manners



giving as nett result, not a semitonal octave series like Munich at all, but one or other of these two somewhat irregular series:



Observe the following facts in the Vienna system. There is a large gap between "harmony" and "bass", especially in the "b" manner. As to the major triads detailed above on page 345 under Munich, the Vienna system permits of the same cardinal rule of fingering, but in almost every case the resultant "position" of the chord is quite different from Munich, while the  $A^\flat$  triad is only available high up in the treble. The case is much the same with the minor triads, though the Vienna system here permits of the usual cardinal rule in 5 cases instead of only 3. On the whole it will be obvious that there must be much difference between music composed for one system or for the other, enough to disconcert anyone except an expert, if he has to read from the music of one on an instrument of the other.

The fact that the instruction-books adopted by the world-editions (A. Darr and Gutmann for Peters Edition, Ferd. Bieler for Litolf Edition, W. Moralt for Universal Edition) are all on the Munich system, appears to



be evidence that the Vienna system, although it adds a tone above and a 4th below to the compass of the accompaniments, has not overcome the older one.

*Composers, etc.* Well-known composers, or performers, or instruction-book writers, on the Munich system have been: — M. Albert, Louis Barchet, Jos. Bartl, Ed. Bayer, A. Bielefeld, Ferd. Bieler, G. Breit, H. Buchecker, Eugen Burgstaller (son), F. X. Burgstaller (father), A. Darr, E. von Edinger, Fr. Feyertag, Carl Fittig, Hans Frank, W. Freudenthal, W. Frey, P. W. Fröschmann, G. Füsslein, Ph. Grapmann, F. Gräter, Hans Gruber, G. P. Grumer, F. Gutmann, F. Kroll, E. Lang, Pl. Lang, Carl A. Laue, S. Mayr, Duke Maximilian, W. Moralt, M. Mühlauer, P. Mühlauer, F. Noeroth, F. von P. Ott, Guido Pederzani, Joh. Petzmayer, J. Pugh, Peter Renk, F. Rixner, P. Rudigier, G. Schnable, F. Steiner, Hans Thauer, J. B. Treu, F. Waldecker, C. Weigl, Nicholas Weigl. Out of these 48, at least 19 have written instruction-books.

Well-known composers, or performers, or instruction-book writers, on the Vienna system have been: — Von Baczynski, Jos. Blumlacher, J. Czurda, J. Dubez, C. Dühl, J. Einfalt, C. Enslein, Prince Esterhazy, A. Hammerer, J. Hellige, Aug. Huber, H. Huth, P. Kleibl, Th. Koschat, Fr. Kropf, T. H. Krah, A. R. Lerche, K. Praschinger, Fr. Pastirzk, F. Ponier, J. Schablass, F. Simani, F. Sturm, Carl Umlauf, A. Wanjick, M. Wesolofski, Jos. Zehetofer, A. Ziehrer, C. M. Ziehrer. Out of these 30, at least 8 have written instruction-books.

*Literature.* Histories of the zither have been written by Bennert (G. Stomps, Luxemburg, 1887), and H. Kennedy (Fiedler, Tölz, 1896). The chief Munich zither newspaper is the monthly "Centralblatt deutscher Zithervereine" (32nd year, ed. Hans Thauer). The illustrated "Echo vom Gebirge", once of Stölz, 38 miles from Mittenwald, has been moved (publishing office) down to Stuttgart.

*Conclusion.* The zither is the only extant European instrument which is in fact two in one. It might be called in a sense a small recumbent theorbo-lute, but the stringing differs greatly, being in a generally reversed order, and the plectrum also differentiates it. In fact it is a genus by itself. It is no revival of anything obsolete, nor is it a whimsicality. It has never died, is played by thousands, and with its penetrating metallic piquancy is an instrument full of charm and future potentiality. Franz Feyertag has said: — "Zither! Du liebliche, in Dir ertönt die Sprache des Herzens, wo der Mund uns versagt, triffst Du das richtige Wort. Was die Seele durchbebet, so frohe wie klagende Stimmung, was von Herzen zu uns kommt, gibst Du dem Herzen zurück."

London.

Charles Maclean.

## Aufführungen älterer Kompositionen in Berlin während des Winters 1908/9.

Die Übersicht über die im verflossenen Winter in Berlin zur Aufführung gelangten älteren Werke sei eröffnet mit Erwähnung einiger Chorkonzerte, in denen Werke Bach's und Händel's gehört wurden. Prof. Siegfried Ochs führte mit dem Philharmonischen Chor das *Magnificat* von Bach auf samt

den wenig bekannten Kantaten: »Herr gehe nicht ins Gericht«, »Mein liebster Jesus ist verloren«. Von der prachtvollen Chorleistung sei hier nur nebenbei die Rede. Die Aufführung verdient besondere Erwähnung an dieser Stelle, weil Prof. Ochs diesmal den Forderungen der Bachforschung in großem Umfange Rechnung getragen hat, indem er das Klavier als Generalbaßinstrument in den Vordergrund stellte, alle Soli vom Klavier begleiten ließ, die Orgel nur auf die Chöre beschränkte. Mit der Ausarbeitung und dem Spielen des Akkompagnements war ein berufener Kenner betraut worden, Prof. Dr. Max Seiffert. Ich selbst war mit dem Versuch sehr zufrieden, und fand, daß die Soli gegen die sonst hier übliche Aufführungsweise an Wirkung erheblich gewonnen hatten, daß überhaupt mehr Gleichgewicht in den Gesamtklang hineinkam, mehr Abwechslung in den Klangfarben. Ein großer Teil der Berliner Kritik jedoch mäkelte an der Neuerung mehr oder weniger. Aus den Preßstimmen ging das eine klar hervor, daß selbst die fachmännischen Berichterstatter über Wesen und Zweck des Akkompagnements nur ganz verwirrte Ansichten haben. Der neuen Bachgesellschaft bleibt also hier noch ein Feld für Aufklärung vorbehalten. Recht annehmbar war ein Konzert des kleinen »Berliner Volkschors«, dessen Dirigent Dr. Ernst Zander Händel's »Acis und Galatea« und Bach's »Der zufriedengestellte Äolus« aufführte. Das Generalbaßproblem war diesmal sehr glücklich gelöst, am Klavier saß wiederum Prof. Dr. Seiffert. Auch eine Aufführung des Händel'schen »Saul« in Chrysander's Bearbeitung durch den kleinen Rixdorfer Oratorienverein (Dirigent Johannes Stehmann) ist hier noch zu nennen.

Aufführungen von mehrstimmigen a cappella Gesängen waren nicht zahlreich und auch nicht von besonderer Bedeutsamkeit. Die Barth'sche Madrigalvereinigung sang Stücke von Hassler, Lasso, Marenzio, Schütz, Ivo di Vento, Giaches de Wert und englische Madrigale. Merkwürdige Proben einer hohen musikalischen Volkskultur gab der holländische Jacob Kwast Chor aus dem Dorfe Wognum unter der Leitung von Willem Saal. Hier hörte man Bauern und junge Bäuerinnen mit tadelloser Reinheit und musikalischem Verständnis Volksmelodien singen, aber auch Motetten von Palestrina, Stücke von Lasso, geistliche Lieder von Bach. Ob hier vielleicht noch ein Überbleibsel aus der großen niederländischen Musikzeit sich erhalten hat? Daß die musikalische Kultur unserer Männerchöre hinter den Leistungen dieser holländischen Landleute empfindlich zurücksteht, ist mir nicht zweifelhaft. Auch der große Aachener a cappella-Chor unter Leitung von Prof. Schwickerath gab Proben einer erfreulichen Kunst im a cappella-Gesang. Eine Anzahl älterer Gesänge, englische Madrigale, deutsche Lieder von Hassler zierten die Programme.

Die ältere Oper lag wie gewöhnlich völlig brach, abgesehen von einem erneuten Versuch der Frau Heymann-Engel, die Haydn's »Apotheker« und Gluck's »Der betrogene Kadi« zur Aufführung brachte. Gluck's Musik erwies sich bei dieser Gelegenheit als der Haydn's entschieden überlegen; Haydn bietet fast nur Konventionelles mit Ausnahme der originellen türkischen Musik. Die Wiederaufnahme von Méhul's »Josef in Ägypten« in der Zenger'schen Bearbeitung an der Hofoper sei hier auch verzeichnet. Die häufigen Wiederholungen lassen der Hoffnung Raum, daß Méhul's Meisterwerk den ihm gebührenden Rang im Opernspielplan sich vielleicht wieder zurückerobert wird.

Einige Orgelkonzerte sind zu erwähnen. Walter Fischer, der Organist

der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, gab einen Zyklus von sechs Konzerten als Übersicht über »Deutsche Orgelkunst«. Das erste Konzert war alten Meistern gewidmet; es brachte Werke von Scheidt (Choralvorspiel), Muffat (Toccata), Froberger (Grave, *d*moll), J. H. Kerll (Passacaglia, *d*moll), Buxtehude (Passacaglia, *d*moll, Präludium und Fuge *fis*moll) und Pachelbel (Choralvorspiele, Toccata, Ciaconna, Pastorale). Bach'schen Werken war das zweite Konzert eingeräumt. Joseph Bonnat, Organist der Kirche St. Eustache in Paris spielte in einem Konzert mit Werken alter Meister außer Bach'schen Orgelstücken eine Fuge von Buxtehude, eine Toccata von Frescobaldi, ein Prélude von Clérambault. Etwas reicher war das Ergebnis für ältere Klaviermusik. An erster Stelle sind hier wiederum die Vorträge von Mme. Wanda Landowska zu nennen, deren meisterhafte Behandlung des Clavecins zur Bewunderung hinriß. Die Künstlerin spielte Stücke von Chambonnières, Couperin, John Bull, Purcell, G. Muffat, Pachelbel, Rameau, Scarlatti, J. S. Bach und Mozart. Alte Klaviermusik trug in ausgezeichneter Weise vor auch J. Joachim Nin, Professor an der Schola cantorum in Paris. Sein Programm umfaßte Bach's *d*moll Konzert, zwei Scarlatti'sche Sonaten, zwei selten gehörte Stücke von Couperin: Soeur Monique und Le carillon, Rameau's La Poule und Duphly's La victoire. Die Pianistin Klara Czop-Umlauf spielte in ihren beiden Konzerten drei Gruppen älterer Stücke; neben bekannteren Kompositionen von Händel, Bach, Rameau, Daquin, Scarlatti auch manches weniger oft gehörte, ein Menuett von Boccherini, Couperin's *Les moissonneurs*, eine Gavotte von Padre Martini, ein andantino von Rossi — welcher der vielen Rossi gemeint war, konnte man aus dem Programm nicht ersehen. Friedemann Bach's Orgelkonzert *d*moll hat sich in Stradal's Klavierbearbeitung im Konzertsaal eingebürgert und wird in jedem Jahre gehört, bisweilen mehreremal; Frl. Elisabeth Becker spielte es diesmal.

Die Geigenmeister des 18. Jahrhunderts erscheinen auf den Programmen jetzt häufiger als früher und beginnen die seichte neuere Virtuosenmusik zu ersetzen, die noch bis vor kurzem den meisten konzertierenden Geigern als unentbehrlich erschien. Diese Wahrnehmung ist erfreulich, sie zeigt, daß der Geschmack sich hebt. Was die italienischen, französischen, deutschen Meister des 18. Jahrhunderts für die Violine geschrieben haben, bedeutet in der Tat den Gipfel der Sololiteratur. Für die Suiten und Sonaten der Corelli, Vitali, Nardini, Tartini, Leclair usw. sind die Romanzen, Balladen, Phantasien, Polonaisen der Ernst, Vieuxtemps, Wieniawski ein sehr schlechter Ersatz. Nur in der klassischen Duosonate der Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Brahms usw. findet die vornehme und gehaltvolle Violinsuite und -sonate des 17. und 18. Jahrhunderts eine würdige Nachfolge und Weiterbildung. Unter den Violinisten, die im verflossenen Winter alte Violinmusik dargeboten haben, verdient besondere Anerkennung Alessandro Certani. Wie in früheren Jahren, so trug er auch diesmal ein Programm von zum großen Teil ganz unbekannten Stücken vor. Zum ersten Male spielte er eine prachtvolle Sonate in *D*dur von Vivaldi, deren lebhafter kapriziöser Schlußsatz besonders ansprach. Zum ersten Male hörte man auch eine Sonate in *E*dur von Tartini, ein hochinteressantes Stück, das den Übergang von der älteren Weise des 18. Jahrhunderts zu der neueren Art der Wiener Klassiker deutlich aufweist. Der Variationensatz am Schluß erinnert schon deutlich an Mozart und mehr als einmal glaubt man eine

Beethoven'sche Wendung hindurchklingen zu hören. Diese Variationen sind hervorragend wertvoll, wie auch das noble Grave zu Beginn der Sonate. Stücke von Veracini, G. Matteo Alberti, Nardini, Porpora standen außerdem auf Certani's Programm. Die Klavierbearbeitungen aller dieser Werke hat Ottorino Respighi mit Geschmack und Geschick ausgeführt. Es folge eine kurze Übersicht über die sonst noch gespielten älteren Violinwerke. Vitali's Ciacconna hörte man einigemal (von Hegedüs, Serato, César Thomson gespielt). Corelli'sche Sonaten spielten A. Füredi, Armida Senatra, Corelli's *La Folia*-Variationen u. a. Karl Flesch. Tartini wurde mehr als gewöhnlich gepflegt. Außer der wohlbekannten Teufels-triller-Sonate hörte man ein *d* moll Konzert (Francis Macmillen, Hegedüs), *Edur* Sonate (A. Certani); Nardini's *D* dur Sonate spielten Karl Flesch und Kurt Buss-Dross, kleine Stücke von Mattheson, Lully, Lotti brachten Buss-Dross und A. Pellegrini.

Die Violoncellisten ließen die ältere Literatur diesmal so gut wie ganz aus dem Spiel. Der ausgezeichnete Kontrabassist Sergei Kussewitzky brachte Mozart's fast kaum je gehörtes Kontrabaßkonzert<sup>1)</sup> in *A* dur.

Unter die Kammermusikaufführungen ist einzureihen der Bach-Abend von Zajic und Grünfeld, die mit Unterstützung einiger Gesangskräfte, einer Soloflöte, eines Streichorchesters und Cembalo (Flügel) das 5. Brandenburgische Konzert und die Kaffeeekantate zur Aufführung brachten samt kleineren Gesangs- und Instrumentalstücken. Im übrigen war es um die mehrstimmige Kammermusik sehr schlecht bestellt; nur das Flonzaley-Quartett brachte eine Sonate für 2 Violinen und Cello von Sammartini, eine Sonate für 2 Violinen und Klavier von Bach und ein Streichtrio op. 11 von Boccherini. Alexander Petschnikoff spielte Mozart's im vorigen Jahre herausgegebenes *D* dur Violinkonzert, Konzertmeister A. Witek zum ersten Male das kürzlich herausgegebene Haydn'sche Violinkonzert in *C* dur, das sich als eine Komposition von nur mittelmäßigem Wert erwies, abgesehen von dem sehr schönen Andante.

Es bleibt noch übrig von den Sologesangsvorträgen zu berichten. Diese brachten nicht viel erwähnenswertes. Ein paar altitalienische Arien sind als Einleitung in Gesangskonzerten sehr beliebt; meistens wiederholen sich immer dieselben Stücke. Monteverdi's *Lamento d'Arianna* sangen Käthe Völkerling, Ida Isori und Julia Culp, die letztgenannte in einer geschickt gemachten, aber durchaus modernisierten Orchesterbearbeitung von Ottorino Respighi. Caccini's *Amarilli* sang Gita Lenart; sehr beliebt war Carissimi's »*Vittoria mio core*« (M. L. Debogis, Frieda Rock, Else Schünemann), Caldara's »*Come raggio di sol*« (Iduna Walter-Choricanus, Else Schünemann, Vernon d'Arnalle, Kirkby Lunn). Von Caldara hörte man außerdem: »*Si t'intendo*« (Käthe Völkerling), *Selve amiche* (M. L. Debogis). Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts waren sehr spärlich vertreten: Cavalli's *Donzelle fuggite*, Duette von M. da Gagliano, *Alma mia* und Legrenzi's *Hierexxa si vaga* (Ingo und Eleanor Cleaver Simon), Legrenzi's *Che fiero costume* und Saccati's *Edore l'aggeri* (V. d'Arnalle). Von Falconieri hörte man *Occhietti amati* und *Pupilletta* (Angelica Giorgi und Kirkby Lunn), von A. Scarlatti *O cessate di piagarmi* (M. L. Debogis), *Son tutta duolo* (A. Giorgi), von Domen. Scarlatti *Quel farfaletta amante* (Ruth Waldauer). Zu erwähnen wären noch ein paar Stücke von Vivaldi *Un*

1) Es handelt sich wohl um nichts als um das Arrangement eines andern Konzerts.

*certo non so che*, *Perti*, *Begli occhi*, *Astorga*, *Morir vogl' io*, *Gasparini*, *Lasciar d'amarte*, *Torelli*, *Jo lo sai*, *Pergolesi*, *Se tu m'ami*, *Tre giorni son che Nina*, *Giordani*, *Caro mio ben*, *Paradies*, *Quel ruscelletto*, *Jommelli*, *La calandrina*. Altenglische Lieder von Horn, Dr. Arne, H. P. Bishop sangen Marcella Sembrich und Louise MacKay. Von Händel wurden vorgetragen Arien aus *L'Allegro ed il pensieroso* (Dora Moran), aus *Acis und Galatea* (Hella Rentsch-Sauer), *Partenope* und *Josua* (Grete Forst), *Rinaldo* »*Ah crudel il pianto mio* (R. Waldauer), *Figlia mia* und *Dici ad Irene* (Ingo Simon). Gluck war vertreten hauptsächlich mit *O del mio dolce ardor* (G. Lenart, E. Cajanus, F. Rock), mit Arien aus *Orfeo*. *Alceste*, *Iphigenie en Aulide*, *Elena e Paride*, und dem Liede: »*Einem Bach, der fließt*«. Von Paesiello wurden gesungen das unvermeidliche *Chi vuol la zingarella*, die Arie *Saper bramate* aus dem »*Barbier von Sevilla*«, von Grétry Duette aus »*Richard Löwenherz*«. Das deutsche Lied des 18. Jahrhunderts wurde sehr vernachlässigt; man hörte nur ein paar Lieder von Neefe (Die frühen Gräber), von Reichardt (Das Lösegeld), Louise Reichardt (Hoffnung), Alte Volkslieder verschiedener Nationen wurden in Hülle und Fülle dargeboten. Henrik Bolén, Mme. Bokken-Lasson, R. Kothe sangen Lieder zur Laute. Französische *bergerettes* des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung von Weckerlin standen auf mehreren Programmen (u. a. von Maly von Trützschler gesungen); Gertraut Langbein sang alte französische Lieder nach der Bearbeitung von Tiersot und venezianische Kanzonetten aus dem 18. Jahrhundert nach einer ungedruckten Sammlung, über die H. Springer in einem Vortrag vor der Ortsgruppe berichtete (vgl. Ztschr. d. IMG. X, 4, S. 126 f.). Über die Veranstaltungen der Ortsgruppe Berlin sei auf die Berichte der Zeitschrift verwiesen.

Schießlich sei noch ein von Bernhard Knetsch geleitetes Collegium musicum erwähnt, das sich die Pflege älterer Kammermusik zur Aufgabe macht, in der Öffentlichkeit jedoch kaum hervorgetreten ist.

Alles in allem genommen, konnte eine erkleckliche Menge guter alter Musik gehört werden. Des rechten Eindrucks entbehren jedoch die Bestrebungen nach dieser Richtung hin zumeist, weil es an zielbewußter Pflege älterer Musik fehlt, weil dafür meistens immer nur ein Brocken abfällt, mit dem allein nicht viel gedient ist.

Berlin.

Hugo Leichtentritt.

## Zwei Briefe Emanuel Aloys Förster's.

Im Hause der Gräfin Contin de Castel Seprio-Venedig fand ich unter den vielen bisher unbekannten Handschriften Em. A. Förster's auch zwei Briefe dieses Meisters, gerichtet an seinen Schwiegersohn Hofsekretär und nachmals k. k. Hofrat Francesco Grafen Contin. Dieser kunstsinnige Aristokrat verkehrte, wie aus den Briefen hervorgeht, eifrig im Förster'schen Hause; wir erinnern uns hierbei an die Hauskammermusiken bei Förster (Thayer, Bd. II, S. 199). Eleonora, des Komponisten älteste Tochter, geb. 1799, eine hervorragende Pianistin, die sich auch schöpferisch mit den »*Variationen über ein Russisches Thema für Pianoforte mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncello*« usw. hervortat, wurde 1823 seine Frau. In den zwei Briefen, um die es sich hier handelt, verständigt sich Vater Förster mit dem Bräutigam Contin in den Heiratsangelegenheiten. Der eigentliche Werbebrief des Grafen Contin, der auf den ersten Brief Förster's vom 25. Juni 1821 die Beantwortung enthielt, ist leider nicht enthalten. Ganz bestimmt bedeutet es für einen Musiker aus der Neige der Rokokozeit keine geringe Ehre.



wenn die Heirat einer seiner Töchter mit einem venezianischen Patrizier voll gebilligt wurde und Eleonore Förster's Namen so unterschiedslos neben den glänzendsten Namen der italienischen Aristokratie im Stammbaum der Grafen Coutin stehen darf, wie in der Adelsgruft ein Sarg neben dem andern steht, ganz gleich gezimmert, denn jeder birgt einen Leib von gleich edlem Blute.

Hochwohlgeborener Herr Hofsecretaire!

Sie kommen schon seit langer Zeit in mein Haus. Alle meine Bekannten wollen wissen, daß Sie Absichten auf meine Tochter haben, nur ich und meine Frau wissen davon nichts. Ich als Vater finde mich verpflichtet Sie zu bitten, mir Darüber eine Erklärung zu geben.

Da Sie den moralischen Charakter meiner Tochter seit dieser Zeit kennen gelernt haben, und ihre Geschicklichkeit so zu sagen die Stadt kennt, so wird es Ihnen vermuthlich nicht schwer seyn, mir diese Erklärung zu geben. Sie können es mir nicht übel nehmen, daß ich Dieses von Ihnen verlange. Sie kennen die Welt so gut wie ich. Ich bitte daher um eine schriftliche Antwort, französisch oder italienisch, wie es Ihnen gefällig ist.

Ich bin übrigens mit der vollkommensten Hochachtung

Euer Hochwohlgeboren

Ganz ergebenster Diener

Wien den 25. Juni 1821.

Eman: Aloiy's Foerster.

Vienne le 3 de November 1821.

Monsieur!

C'est un grand honneur pour ma famille, que vous allez choisir une de mes filles pour votre compagne de vie. Il est à croire, que pendant le temps, que vous avez fréquenté ma maison, vous avez bien examiné la caractère de ma fille et tout ce qui est nécessaire pour vous des avoir. Pour ma fille, c'est son devoir suivre partout, comme il est dit dans la bible: la femme abandonnera père et mère, et s'attachera a un mari. Il est naturel qu'elle doit s'accommoder pas seulement au climat, et aux nouvelles habitudes et cutumes, qui fait la différence de nos païs de naissance, mais surtout à la nouvelle famille dont la paix surement ne sera pas troublée par ma fille, dont je croix pouvoir être le garant. Les petites faiblesses inseparables de la nature humaine sont passagères; mais quand dégénèrent en mauvaises passions, alors elles deviennent dangereuses et detestables. A ce que j'ai l'honneur de Vous connaître, Vous avez le cœur très bon, et j'espère, que ma fille élevée toujours dans de bons principes aura aussi soin de garder son bon cœur: par consequent quand deux bon cœurs s'unissent, il n'en peut resulter que du bien.

Pour moi, je pend, il est vrai, mon trésor, par rapport à sa musique, mais à la nature et à ses livres est ce qui peut s'opposer? tout lui doit ceder, il ne me reste donc autre chose, que de Vous prier de faire me très humbles respects à Madame votre bonne mère, et a Monsieur votre frère de ma part, et de la part de ma femme. Nous sommes affligés de n'avoir pas le bonheur de connaître de vue toute votre famille. Nous prions Dieu que Votre retour soit heureux, et que Vous arriviez sain et sauf a Vienne.

Fait l'honneur de Vous saluer de touts mon cœur, et d'être avec la plus parfaite estime

Monsieur

Votre très humble Serviteur

Eman. Aloy's Foerster.

Leipzig.

Franz Ludwig.

**Verzeichnis älterer, seltener aufgeführter Musikwerke 1908/1909<sup>1)</sup>.**

Abaco, E. F. dall': Concerto da chiesa *d*moll (op. 2 Nr. 4) (München, Streichorchester, Leitung L. Landshoff; Rom, Società internazionale della musica da camera.) — Sonate *d*moll für Violine u. B. c. op. 1 Nr. II (Leipzig, Sonatenabend W. Porges u. K. Hasse.) — Sonate *D*dur für Violine u. Klavier, (Leipzig, Kammermusikabend Hr. R. Melzer u. Fr. L. Kaufmann [Bearb. v. R. Melzer]). — Triosonate *h*moll, (Aschaffenburg, Städt. Musikschule; Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Deutsche Ver. f. alte Musik; Essen, Musikverein, dieselbe; Wiesbaden, Deutsche Vereinigung f. alte Musik).

Ahle: Sinfonia und Aria »Gehe aus auf die Landstraßen« f. Tenor, Altviola, Viola da Gamba, Violoncell u. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung). — Auf die Ankunft unseres Heilandes f. Sopran u. Orgel (Altona, Kirchenchor).

Albert, Heinrich: Festgruß an Martin Opitz (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Alta Trinità beata, Chor a. d. 15. Jahrhundert (Altenburg, Abonnementskonzert, Leipziger Thomanerchor).

Antequera, José Juan Jimenez (1572): Batalla de sexto tono f. Orgel Chemnitz, Jakobikirche, Hr. B. Pfannstiehl).

Anton, König von Sachsen: Cavatine f. Gesang u. Klavier (Leipzig, Orchesterverein, Frau S. Dessoir).

Arcadelt, J.: Der Schwan im Tode klagend, 4st. (Basel, Basler Liedertafel). — Ave Maria, 4stimmig (Hanau, Oratorienverein).

Ariosti, A.: Adagio u. Menuett a. einer Sonate *A*dur f. Viola d'amore u. Baß Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Deutsche Ver. f. alte Musik; Essen, Musikverein, dieselbe).

Arne, Thomas: The lass with the delicate air (Leipzig, Konzert M. Sembrich).

Asola, Giov. Matteo: Christus factus est (Altona, Kirchenchor; Amsterdam, A Cappella-Koor).

Bach, Joh. Christoph Friedrich: Die Amerikanerin (Hamburg, Kammermusikkonzert, Hr. Georg A. Walter). — Der Gerechte, ob er gleich, 5stimmig (Quedlinburg, Philharmonischer Chor). — Konzert *E*dur op. I, 5 f. Cembalo, 2 Violinen u. Violoncell (Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Deutsche Ver. f. alte Musik; Essen Musikverein, dieselbe; Wiesbaden, dieselbe). — Lieber Herr Gott, wecke uns auf, Motette 8stimmig (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Bach, Joh. Seb.: Konzert *C*dur für 2 Klaviere u. Streichinstrumente (Rom, Società internazionale della musica da camera). — Konzert *c*moll f. 2 Klaviere und Streichorchester (Jena, Akad. Konzert d. Winderstein-Orchesters). — Konzert *d*moll f. 3 Klaviere (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium; Weimar, Großh. Musikschule). — Konzert *C*dur f. 3 Klaviere (Kopenhagen, Caecilia-foreningen) — Orgelsonate *E*dur f. Orchester bearbeitet von Hans Wetzler (Elberfeld, Städt. Orchester). — Sarabande u. Bourree in *C*dur für Violoncell allein (Rom, Società internazionale della musica da camera). — Motette »Lob und Ehre und Weisheit« (Amsterdam, A Cappella-Koor). — Oden von Chr. H. v. Hoffmannswaldau: Getrost mein Geist — Mein Jesus spare nicht — Meine Seele, laß die Flügel (Amsterdam, A Cappella-Koor).

Bach, Michael: Motette »Herr ich warte auf dein Heil« 8st. (Chicago, Musical Art Society; Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Bach, Phil. Em.: Konzert *C*dur für Klavier (Leipzig, Hr. Otto Weinreich). — Der Phönix (Darmstadt, Wagner-Verein, Frau S. Dessoir). — Sinfonie *F*dur (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium; Leipzig, Gewandhauskonzert). — Über die Fin-

1) Das vor einem Jahr gegebene Verzeichnis orientierte über die quantitative Auführungszahl älterer Musikwerke in unserer Zeit und kann für eine Anzahl Jahre genügen, zumal der Raumangel eine »vollständige« Liste dieses Jahr ausschloß. Hier handelt es sich (mit einigen Ausnahmen) um seltener aufgeführte ältere Werke, allerdings ein etwas diskutabler Begriff. In Aussicht genommen sind ähnliche Verzeichnisse aus anderen Ländern, vorerst einmal von Frankreich.

sternis kurz vor dem Tode Jesu (Amsterdam, A Cappella-Koor). — Jesus in Gethsemane (ebenda). — Sonate f. 2 Violinen, B. c. u. Violoncell, bearb. v. G. Schumann (Mannheim, Philharm. Verein). — Rondo für Klavier (Saarbrücken, Konservatorium, Hr. P. Louis).

Bateson, Thomas: Have I found her, 5st. (Kopenhagen, Caecilia-foreningen).

Beck, Heinr. Val. (1738—1758): Arie für Alt »Süße Stunde brich doch an« a. d. Kantate zum 16. Sonntage nach Trinitatis (Frankfurt a. M., Histor. Konzert in der Peterskirche).

Benda, Georg: Thamire an die Rosen (Essen, Musikverein, Deutsche Ver. f. alte Musik).

Benevoli, Orazio: Credo aus der Salzburger Festmesse (Wien, Haydn-Zentenarfeier).

Bennet, John: Madrigale »Fließet dahin, ihr Tränen« (Aachen, Städt. Abonnementskonzert; Bamberg, Barth'sche Madrigalver.; Gießen, Konzertverein, Berliner Vokalquartett; Gotha, Berliner Vokalquartett; Marburg, dasselbe; Rastenburg, Berliner Gesangsquartett). — »Weinen laßt mich« (Leipzig, Hamburger Frauenquartett).

Böhm, Georg: Choralvorspiel »Allein Gott in der Höh'« (Brünn, Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Mein Freund ist mein, Kantate für 4 Solostimmen, Chor u. Streichorchester, bearb. v. Rich. Buchmayer (Chemnitz, 4. deutsches Bachfest; ebenda, Jakobikirchenchor; Straßburg i. E., Trinitatiskirchenchor).

Buononcini: Per la Gloria, Aria (Berlin, Liederabend Lola Rally).

Buxtehude: Trio-Sonate *d*moll op. 1 Nr. IV f. Violine, Gambe (Vcell.) u. B. c. (Leipzig, Sonatenabend W. Porges u. K. Hasse). — Wo soll ich fliehen hin? Kantate f. 3 Solost. Chor u. Streichinstrumente mit Orgel (Berlin, Kgl. ak. Institut für Kirchenmusik).

de Caix d'Hervelois: L'inconstant, Menuet, Gavotte f. Viola da Gamba und Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung). — La Milanaise f. Viola da gamba u. Cembalo (Darmstadt, Richard Wagner-Verein).

Caldara: Come raggio di sol f. Gesang u. Klavier (Hamburg, Frl. J. Steinbach; Leipzig, Liederabend Oumiroff; Paris, Société J. S. Bach, Hr. Georg. A. Walter).

Casciolini, Claudio: Veni creator spiritus (Altona, Kirchenchor).

Conversi, Girolamo: Sola, soletta, 5stimmig (Kopenhagen, Caecilia-foreningen).

Carissimi, G.: O felix anima, 3stimmig (Kopenhagen, Caecilia-foreningen).

Cesti: Intorno all'idol mio f. Gesang u. Klavier (Paris, Société J. S. Bach, Hr. Georg A. Walter).

Cherubini, L.: Chant sur la mort de Joseph Haydn (Dresden, Mozartverein).

Clérambault, L. Nic.; Preludio *d*moll f. Orgel (Bremen, Domchor, Hr. E. Nöbler; Zwickau, Orgelkonzert Marienkirche, Hr. P. Gerhardt).

Corelli, Arcangelo: Sonate *a*dur für Violine u. B. c. op. 5 Nr. VI (Leipzig, Sonatenabend W. Porges u. K. Hasse). — Kammersonate *f*dur f. Klavier (Saarbrücken, Konservatorium, Hr. P. Werle).

Couperin, François: Couplet de l'Agnus Dei f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Croce, Giovanni: In monte oliveti (Königsberg, Königsberger Frauenchor).

Dandrieu, J. F.: Fierce en taille, Muzète f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Daquin, Claude: Noël sur les flûtes f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Le coucou f. Klavier (Leipzig, Konzert Frl. J. Wihl).

Desius, N. (1490): Der Tod des Erlösers, 4stimmig (Bremerhaven, Kirchenchor d. ver. ev. Gemeinde).

Dittersdorf, Carl von: Sinfonie *c*dur (Bern, Musikgesellschaft; Gothenburg, Orkesterförening). — Streichquartett *E*sur (Baden-Baden, Kammermusikabend; Barmen, Brüsseler Streichquartett; Essen, Musikverein; Leipzig, Brüsseler Streichquartett; Aschaffenburg, Städt. Musikschule; Weimar, Großh. Musikschule).

Dulichius, Philippus: Christ, der du bist der helle Tag (Berlin, Domchor).

Durante, F.: Zwei Sonaten f. Klavier bearb. v. S. Menter (Berlin, Klavierabend, Hr. A. Jonas).

Falconieri, Andrea: Pupillette (Hamburg, Konzert Frl. J. Steinback).

Farmer, John: Schön Phyllis sah ich sitzen ganz allein (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Fasolo, G. B.: Cangia tue voglie f. Gesang u. Klavier (Graz, Liederabend Hermann Jessen).

Fischer, Joh. Christoph (1759): Kantate zum Erntedankfest »Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist« bearb. v. B. Wolf (Frankfurt a. M., Histor. Konzert in der Peterskirche).

Franck, Joh. Wolfgang: An deinem Kreuzesstamme (Amsterdam, A Capella-Koor).

Frescobaldi, G.: Passacaglio für Orgel (Altona, Motette Petrikirche, Herr L. Brodersen).

Froberger, J. G.: Suite *a* moll f. Cembalo (Wien, Haydn-Zentenarfeier, Frau Landowska).

Fux, J. G.: Ouverture *d* moll (Wien, Haydn-Zentenarfeier); Libera me, Motette; Offertorium Ad te, Domine (ebenda).

Gabrieli: Giovanni: O Domine Jesu Christe (Bamberg, Barth'sche Madrigalvereinigung).

Galuppi, Baldassare: Qui tollis (Königsberg, Königsberger Frauenchor).

Gastoldi, G.: Il bell'humore, 5stimmig (Kopenhagen, Caecilia-foreningen). — Al mormorar a. Il Trionfo di Dori (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.; Freiburg i. B., dieselbe).

Gluck, Chr. W. von: De profundis f. Chor u. Orchester (Dessau, Singakademie). — Orpheus und Euridice (Eutin, Gesang- u. Musikverein). — Alceste (Übers. v. P. Cornelius) (Zürich, Gemischter Chor). — Festgesang (Berlin, Erk'scher Männergesangsverein).

Goerner, J. Val.: An Phyllis (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Grétry, A. E. M.: Arie a. Zémire et Azor »La fauvette et ses petits« (Heidelberg, Bachverein, Frl. E. Simony).

Hammerschmidt: Motette »Machet die Tore weit«, 6stimmig (Dortmund, Konservatoriumschor).

Händel: Acis und Galatea (Wernigerode, Gesangsverein f. geistl. Musik). — Belshazar (Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde). — Cäcilienode (Wernigerode, Gesangver. f. geistliche Musik). — Josua (Düsseldorf, Städtischer Musikverein). — Judas Macchäus (Rheydt, Singverein [Bearb. v. Wilh. Wolff]; Schweinfurt, Liederkranz). — Messias [Bearb. v. Fr. Chrysander] (Berlin, Singakademie; Duisburg, Gesangsverein [Bearb. v. F. W. Franke]; Hamm, Musikverein [Bearb. v. Rob. Franz]; Hannover, Musikakademie; Salzburg, Mozarteum [Bearb. v. Jos. Reiter]). — Samson, Neugestaltung von Friedrich Chrysander (Leipzig, Bach-Verein, Urauff.); Hof, Chorverein Liederkranz). — Saul [Bearb. v. Fr. Chrysander] (Barmen, Allgemeiner Konzertver.; Köln, Gürzenich-Konzert; M.-Gladbach, Cäcilienverein; Wiesbaden, Cäcilienverein). — Jubilate f. Solo, Chor u. Orchester (Prag, Händel-Jubiläums-Konzert des Domchors). — Dettinger Te Deum (Prag, Händel-Jubiläums-Konzert des Domchors). — Aria mit Veränderungen in *e* dur f. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung). — Adagio a. d. Sonate in *C* f. Viola da Gamba u. Cembalo (Basel, ebenda). — Concerti grossi op. 3 Nr. 2 *B* dur (Dresden, Mozart-Verein). — *D* dur (Freiburg i. Br., Städtisches Orchester; Mannheim, Hoftheaterorchester; Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft; Salzburg, Mozarteum). *D* moll (Hamburg, Philharmonisches Orchester; Kassel, Kgl. Theaterorchester; Würzburg, Kgl. Musikschule; Mainz, Städt. Abonnements-Konzert). — *F* dur (Dresden, Kgl. musikal. Kapelle; Tsingtau, Kapelle d. III. Seebataillons). *A* moll (Bielefeld, Städt. Orchester). *H* moll (Hildburghausen, Meininger Hofkapelle; Baden-Baden, Städt. Orchester). *C* dur [Bearb. v. M. Seiffert] (Leipzig, Konservatoriumskonzert; München, Musikalische Akademie). — Konzert f. Violoncell u. Streich-

orchester [Bearb. v. Bachrich] (Elberfeld, Städt. Orchester, Hr. Saal). — Orgelkonzerte [Bearb. v. M. Seiffert]: *g*moll (Altona, Singakademie, Hr. A. Kleinpaul; Jena, Akademisches Konzert) [Bearb. v. H. Reimann]. *F*dur (Wiesbaden, Städt. Orchester). *D*moll (München, Konzertverein, Hr. A. Hempel). — Ouverture *D*dur [Bearb. v. F. Wüllner] (Jena, Akademisches Konzert; Winterthur, Subskriptionskonzert). — Sonate *g*moll für Violine u. Klavier (Elberfeld, Konzertgesellschaft, Hr. E. Ysaye u. H. Haym). Sonate *g*moll f. Oboe u. Klavier (Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik). — Suite *E*dur für Klavier (Prag, Händel-Jubiläums-Konzert). — Suite *F*dur für Klavier (Saarbrücken, Konservatorium, Frl. E. Stange).

Handl, Jakob: Venite, arcendamus (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Der 150. Psalm (ebenda). — Musica noster amor (ebenda) — Zur Totenfeier, 4stimmig (Basel, Basler Liedertafel).

Hanff, Joh. Nikolaus: Choralvorspiel ›Ein' feste Burg‹ (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Hasse, J. A. Requiem *C*dur (Bergedorf, Hasse-Feier). — Ouverture, Szene und Arie (Wie du schweigst, mein Vater?) aus ›Die Bekehrung des hl. Augustinus‹ (ebenda). — Der 113. Psalm (ebenda).

Hans Leo Haßler: Ihr Musici frisch auf (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Ich habe dir zuviel getrauet (ebenda). — Ach weh des Leiden (Berlin, Freiburg i. B. Barth'sche Madrigalver.). — Kein größer Freud hätt' ich (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Nun laßt uns fröhlich sein (Altenburg, Abonnementskonzert, Leipziger Thomanerchor). — Gagliarda ›All Lust und Freud‹ (Freiburg i. B., Barth'sche Madrigalver.; Gießen, Konzertverein, Berliner Vokalquartett; Gotha, Musikverein, dasselbe). — Ich scheid von dir mit leyde (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.). — Agnus Dei (Oldenburg, Lambertikirchenchor).

Hausmann, Valentin: Bauerntanz ›Tanz mir nicht mit meiner Jungfer Käthen‹ (Bautzen, Männergesangsverein).

Haydn, Joseph: Sinfonie *C*dur ›Le midi‹ (Leipzig, Haydn-Feier Ortsgruppe d. IMG.). — *D*dur Nr. 1 (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Sinfonie concertante, *B*dur f. Vl., Vcl., Ob., Fg. u. Orchester (Dresden, Mozartverein; Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Divertimento mit dem Choral St. Antonio in *B*dur (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Violinkonzert *G*dur (Leipzig, Haydn-Feier Ortsgruppe IMG. Fräul. von Pászthory; Dresden, Mozartverein, Hr. H. Petri; ferner in Berlin, Hamburg, Karlsruhe, London usw.). — *C*dur (Sondershausen, Lohkonzert, Hr. C. A. Corbach; ferner in Aschaffenburg, Berlin, Darmstadt, Dresden, Graz, Wien usw.). — Die Rückkehr des Tobias, Orat. (Wien). — Mariazeller- u. Nelson-Messe (Wien; Haydn-Zentenarfeier). — Te Deum (ebenda; Dresden, Kreuzkirche). — Die wüste Insel (Oper), (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Der Apotheker (kom. Oper) (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Ah, come il core mi palpita, Kantate f. Sopran (Dresden, Mozartverein, Frl. Stapelfeldt).

Haydn, Michael: Beatus vir. Justus est palma (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Abschied von der Harfe. Lied der Freiheit. A capella-Männerchöre (ebenda). — Divertimento in *G*dur f. Fl., Vl., Vla., Horn u. Fag. (ebenda). — Sinfonie *E*dur (ebenda). — Ecce, vidimus eum, 4st. m. Orgel (Altenburg, Singakademie). — Caligaverunt oculi mei, 4st. mit Orgel (ebenda).

Herbst, Joh. Andr. (1623–1666): Psalm 117 für 5stimmigen Chor u. Orgel (Frankfurt a. M., Histor. Konzert in der Peterskirche).

Homilius: So gehst du nun mein Jesum hin, Figur. Choral f. Orgel (Quedlinburg, Geistl. Musikaufführung, Hr. G. Baumfelder). — Gottes Lamm, 4stimmiger Chor (Quedlinburg, Philharmonischer Chor).

Hurka, F. F.: Strickerlied f. Gesg. u. Klav. (Leipzig, Orchesterver., Fr. S. Dessoir).

Ingegneri, Marc.: Responsorium ›Tenebrae factae sunt‹ (Amsterdam, A Capella-Koor). — In monte oliveti, 4st. (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie).

Jommelli, Nicolò: 51. Psalm (Miserere) f. 2 Soprane, Streichorchester u. Cembalo (München, Frau A. Landshoff u. A. B. Petersen).

Keiser, R.: Arie a. d. Oper ›L'inganno fedele‹ f. Tenor, Violine u. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung).



Kerll, Johann Kaspar: Passacaglia (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Sonata modo dorii (Grave-Fuge) f. 2 Violinen, Viola u. Violoncell (Brünn, Verein Deutsches Haus).

Krebs, Joh. Ludw.: Präludium und Fuge Cdur (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Krieger, Adam: Der Unbestand (Halle a. S., Histor. Liederabend (Hr. R. Spörry). — Adonis Tod (ebenda).

Krieger, Ph.: Die Gerechten werden weggerafft, Kantate f. 4 Solost., Chor, Streichinstrumente, Fagott u. Orgel (Berlin, Kgl. ak. Institut f. Kirchenmusik).

Kühnel, A.: Sonate emoll f. Viola da Gamba u. Cembalo (Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Deutsche Ver. f. alte Musik; Essen, Musikverein, dieselbe; Wiesbaden, dieselbe).

Orlando di Lasso: La nuit froide et sombre (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Kommt mein Gespons (Düsseldorf, Gesangverein). — Motette »Peccata mea« (Altona, Kirchenchor). — Jubilate Deo a. Magnum opus musicum (Altona, Kirchenchor). — Ich weiß mir ein Maidlein (Berlin, Madrigalver.).

Lechner: Wann kommen wird die letzte Stund (Dortmund, Konservatoriumschor).

Leclaire, Jean Marie: Sonate Gdur für Violine u. bezifferten Baß (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Legrenzi: Arie aus Eteocle (Zürich, Tonhallegesellschaft, Frl. E. Simony).

Leoni, Leon: Madrigal »Dimmi, clori gentil«, 3stimmig mit 2 Solostimmen (Kopenhagen, Caecilia-foreningen).

Lotti: Pur dicesti (Goslar, Musikalischer Verein, Frl. H. Petri). — Sanctus 4st. (Bremen, Domchor). — Vere languores, f. 3st. Männerchor (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie; Quedlinburg, Philharmonischer Chor; Tilsit, Sängerverein).

Marcello, Benedetto: Sonate Fdur für Violonc. u. Klavier (Dortmund, Philharmonisches Orchester, Hr. H. Marteau). — Psalm XIX für Orgel (Bremen, Orgelkonzert, Hr. E. Nöbler).

Marchand, Louis: Dialogue für Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Marenzio, Luca: Madrigal »Liebeswonne« (Aachen, Städt. Abonnements-Konzert). — O fortuna volubile (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Maria Antoinette: C'est mon ami f. Sopran u. Clavecin (Basel, Historische Musikaufführung; Leipzig, Konzert M. Sembrich).

Martini, G. B.: Andante und Menuett f. Viola d'amor u. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung). — Gavotte a. d. 12. Orgelsonate (Bremen, Orgelkonzert, Hr. E. Nöbler).

Milandre: Plaisir d'amour f. Viola d'amore u. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung).

Monn, G. M.: Sinfonie Ddur (Wien, Haydn-Zentenarfeier).

Monteverdi: Lamento d'Arianna (Paris, Société J. S. Bach, Hr. Georg A. Walter); Bearb. v. O. Respighi (Berlin, Philharm. Konzert, Frl. Julia Culp; Leipzig, Gewandhaus, Lübeck, Verein d. Musikfreunde, dieselbe).

Morley, Thomas: Tanzlied »Feu'r, Feu'r«, 5stimmig (Aachen, Städt. Abonnements-Konzert; Arnsberg, Musikverein).

Mozart, W. A.: Ballettmusik »Les petits riens« (Hannover, kgl. Theaterorchester; Lübeck, Verein der Musikfreunde). — Konzert Bdur für Fagott (M.-Gladbach, Städt. Orchester, Hr. P. Aurich). — Konzert Esdur f. 2 Klaviere (Antwerpen, Sinfoniekonzert; Mannheim, Musikalische Akademie; München, Konzertverein). — Konzert Fdur für 3 Klaviere (Dresden, Mozart-Verein). — Konzert Esdur für Waldhorn (Prag, Musikabend d. Konservatoriums). — Konzert Adur für Klarinette (Prag, Musikabend d. Konservatoriums). — Serenade Nr. 12 emoll f. Blasinstrumente (Berlin, Kammermusikabend v. G. Bumcke). — Sinfonia zum Oratorium »Die Schuldigkeit des 1. Gebotes« (Oberleutensdorf, Mozart-Orchester). — Ouverture zu Bastien und Bastienne (ebenda). — Ouverture La finta giardiniera (ebenda). — Trio Esdur für Klarinette, Viola u. Klavier (Rom, Società internazionale della musica da camera). — Arie »Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner« f. Sopran u. Orchester (Oberleutensdorf).

Mozart-Orchester, Frl. H. Maschek). — Lieder: An die Hoffnung (Basel, Historische Musikaufführung). — Der Zauberer (ebenda). — Wohl tauscht ihr Vögelein (ebenda). — Kanons für Gesang: Gute Nacht! — Grechtelts Enk? — Ick armes, welches Teufel! — O du lieber, guter Martin! (Dresden, Mozart-Verein). — Laudate Dominum (Berlin, Philharmonischer Chor).

Muffat, Georg: Toccata *c*moll f. Org. (Wien, Haydn-Zentenarfeier. — Ouverture, Courante *d*moll f. Cembalo (ebenda, Frau W. Landowska).

Mylius, Wolfgang: Ein Mägdlein stund (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.).

Palestrina, G. P. da: Jerusalem, 5stimmig (Brandenburg, Katharinenkirchenchor). — Imprompteria »Popule meus« (Amsterdam, A Cappella-Koor). — Kyrie und Gloria a. Missa brevis (Kopenhagen, Cäcilienverein). — Lectio »Incipit oratio Jeremiae Propheta« (Amsterdam, A Cappella-Koor). — Agnus Dei, 4st. (Kopenhagen, Caecilia-foreningen). — Psalm 42 »Wie der Hirsch schreit« (Bückeburg, Nieders Kirchenchor-Verband). — Soave fia il morir (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.; Freiburg i. B., dieselbe). — Sanctus, 6st. (Bremen, Domchor).

Paradisi, Domenico: Capriccio u. Pastorale f. Klavier (Berlin, Klavierabend A. Jonas). — M'ha presa (Berlin, Liederabend Lola Rally; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde, Fr. M. Hermann-Hurlet).

Pergolesi: Si tu m'ami (Berlin, Liederabend Lola Rally). — O serpina temerete a. La serva padrona (Leipzig, Konzert M. Sembrich). — Serva padrona (Wien, Haydn-Zentenarfeier).

Poglietti, Aless. Canzon über dass Heuer- und Hannergeschrey f. Cembalo (Wien, Haydn-Zentenarfeier, Frau W. Landowska).

Prätorius, M.: Geborn ist der Emanuel (Altona, Kirchenchor).

Purcell: Allemande, Sarabande, Cebell f. Streichinstrumente (Oldenburg, Großh. Hofkapelle; Pettau, Musikverein).

Raison, André: I. Kyrie. — Christe (Trio en Passacaille). II. Kyrie (Fuge) f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Rameau: Les fêtes d'Hébé (Lyon, Société des grands Concerts). — Airs de Ballet d'Hippolyte et Aricie (Nancy, Concert du Conservatoire). — Rigaudon a. Dardanus [Bearb. v. A. Gevaert] (München, Konzertverein). — Rigaudon a. d. Suite f. Klavier (Saarbrücken, Konservatorium, Hr. M. Hoos).

Reichardt, J. F.: Klage (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry). — Serenade (ebenda).

Rheineck, Chr.: Der Knabe an ein Veilchen f. Gesang u. Klavier (Halle a. S. Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Ritter, Christian: Tokkata dorisch für Orgel, bearb. v. R. Buchmayer (Chemnitz, Jakobikirche, Hr. B. Pfannstiehl).

Robert, König von Frankreich (970—1031): Veni, sancte spiritus (Wiesbaden, Lehrerergesangsverein).

Rosa, Salvator: Canzonetta, Aria (Berlin, Liederabend Lola Rally; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde, Fr. M. Herman-Hurlet).

Rosenmüller: Mache dich mein Geist bereit, 4st. (Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor).

Rosselli, F.: Adoramus te (Königsberg, Königsberger Frauenchor).

Rossi, Francesco: Mitrane-Aria »Ah! rendimi quel core« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Fr. Schumann-Heink).

Ruffo, Vincenzo: Preis und Anbetung Dir, Christe! f. Männerchor (Tilsit, Sängerverein).

Sammartini, Giuseppe: Sonate für 2 Violinen und Violonc. (Leipzig, Flonzaley-Quartett).

Sartorius, Thomas: Wolauff ir lieben geste (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.; Freiburg i. B., dieselbe).

Scarlatti, Dom.: Konzert-Allegro f. Klavier Innsbruck usw., Musikverein, Hr. L. Godowski). — Sonate *f*moll f. Klavier (Saarbrücken, Konservatorium, Hr. A. Specht). — Tempo di ballo f. Klavier (Königsberg i. Pr., Hr. Rich. Fuchs).

Scheidt, Samuel: Zwei Orgelchoräle: Ich ruf zu dir u. Gelobet seist du a. Tabulatura nova (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — O Jesulein süß f. Alt und Orgel a. Tabulatura nova (Oldenburg, Lambertikirchenchor, Frl. E. Schünemann).

Schein, Joh. Hermann: Paduana, 5stimmig f. Blasinstrumente (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Intrada a. Banchetto musicale f. Discant-Zinken und Streichinstrumente (Basel, Historische Musikaufführung). — Andante f. Violine, 2 Violon u. Violoncell Brunn, Verein Deutsches Haus). — Mirtillo, mein, 3stimmig (Düsseldorf, Gesangverein).

Schubart, Chr. Fr. D.: Der Hirten Lied am Kripplein (Halle a. S., Historisch. Liederabend, Hr. R. Spörry). — Die Henne (Darmstadt, Wagner-Verein, Frau S. Dessoir; Leipzig, Orchesterverein, Fr. S. Dessoir).

Schulz, J. A. Peter: Abendlied »Der Mond ist aufgegangen« f. Alt (Berlin, Orgelkonzert Irrgang, Frl. H. Ellger). — Liebeszauber (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Schütz, Heinrich: Ride la primavera (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Wer will uns scheiden [mit Orgel] (Altona, Kirchenchor). — Ehre sei dem Vater, 6stimm. (Altona, Kirchenchor).

Senfl, Ludwig: Dich meiden zwingt (Düsseldorf, Gesangverein). — Ich soll und muß ein Buhlen haben (Düsseldorf, Gesangverein).

Sperontes: Ihr Schönen höret an a. Singende Muse an der Pleiße (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Stamitz, Johann: Trio Adur f. 2 Violinen, Violoncell u. B. c. (Barmen, Konservatorium f. Musik; Pettau, Musikverein). — Edur (Leipzig, Riemann-Feier).

Stobäus: Im finstern Stall, 5stimmig (Glauchau, Kirchensängerchor).

Telemann, G. Phil.: Kantate zum 3. Weihnachtsfeiertag »Dazu ist erschienen der Sohn Gottes« [Bearb. von Bodo Wolf] (Frankfurt a. M., Historisches Konzert in der Peterskirche). — Choralvorspiele: Vater unser — Jesu meine Freunde (Frankfurt a. M., Histor. Konzert in der Peterskirche). — Fantasie Ddur f. Orgel (ebenda).

Standfuß: Lied der Lene a. d. Singspiel »Der lustige Schuster« (Basel, Histor. Musikaufführung).

Starzer, J.: Divertimento (Streichquartett) Cdur (Wien, Haydn-Zentenarfeier).

Tomkins, Thomas: Fusca deiner Augen Schein (Berlin, Barth'sche Madrigalvereinigung).

Tunder, F.: Wachet auf, Kantate f. Sopransolo, Streichinstrumente u. Orgel (Berlin, Kgl. ak. Institut f. Kirchenmusik).

Türk, D. G.: Was ist Lieb? (Halle a. S., Historischer Liederabend, Herr R. Spörry).

Vento, Ivo ve: Die Brinlein die va fließen (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Veracini, F. M.: Sonate emoll f. Violine und Klavier [bearb. von R. Melzer] (Leipzig, Kammermusikabend, Hr. R. Melzer u. Frl. L. Kaufmann).

Vitali: Ciacona für Violine u. Orchester [Bearbeitg.] (Mainz, Städt. Abonnementskonzert, Hr. A. Serato).

Vittoria, A.: Motette »Jesus dulcis memoria« (Chicago, Musical Art Society). — O vos omnes (Amsterdam, A Cappella-Koor). — Domine Jesu Christe (ebenda). — Vere languores (Amsterdam, A Cappella-Koor).

Vivaldi, A.: Konzert f. Violine u. Streichorchester (Frankfurt a. M., Museums-gesellschaft, Hr. F. Kreisler).

Vogler, Joh. Kaspar (1696—1715): Choralvorspiel »Jesu Leiden, Pein und Tod« (Brunn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Waelrant, Hugo: An die Musikanten (Düsseldorf, Gesangverein).

Walther, Joh. Gottfried: Partita sopra »Jesu, meine Freude« (Brunn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — In Gott glaub' ich, 5st. Chormotette [einges-richtet von O. Richter] (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Allein auf Gottes Wort, Motette für Chor a. Selectae harmoniae quartuor vocum (ebenda). — Deus misereatur nostri, Psalm 67 f. Chor Secunda pars [einges-richtet v. O. Richter] (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Werth, Giaches de: Un jour je m'en allai (Bamberg, Berlin, Barth'sche Madrigalvereinigung).

Zachow, F. W.: Herr, wenn ich nur dich habe, Kantate f. 4 Solost., Chor, Streichinstrumente, Harfe u. Orgel (Berlin, Kgl. ak. Institut f. Kirchenmusik).

Zangius, Nicolaus: Congratulamini nunc omnes (Berlin, Bartsche Madrigalvereinigung).

Zelter, C. Fr.: Erbkönig (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Zumsteeg, J. R.: Der Baum der Liebe (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry). — Das Blümlein Wunderschön (ebenda). — Una (Göttingen, Histor. Balladenabend Otto Süße).

---

## Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

15 juin.

A propos de quelques articles sur R. Strauß par Romain Rolland.

Aidé de M. Richard Strauß, qui voulut bien lui envoyer une longue lettre, M. Romain Rolland met au point la question de télépathie soulevée par M. Tébalini, et la question de l'opéra de Salomé par Mariotte.

Portrait de Stephen Heller par G. Servières.

Stephen Heller, né vers 1815, mort en 1888, a été comparé à Schumann et à Chopin: en réalité, il n'a jamais rien eu d'un romantique, et c'est à tort qu'on a voulu personnifier en lui le chontre de la nature. Bien loin de révéler un réveur ou un contemplatif, ses œuvres brillent surtout par l'humour et l'intensité du rythme. Trop oubliées aujourd'hui, elles paraîtraient sans doute moins démodées au Concert que bien des pièces de Liszt ou de Chopin.

Quelques notes de Bibliographie beethovénienne par J. Chantavoine.

Les ouvrages de Mme La Mara, de M. M. Prelinger, Kalischer, W. von Lenz, Thayer-Deiters, et de Gérando.

---

Numéro du 15 Juillet.

Bulletin de la Société française des Amis de la Musique. Allocution de Mr. Henry Roujon. Lecture faite à la séance du 24 Juin par Mr. Ecorcheville.

A propos de quelques articles sur Richard Strauss par R. Rolland.

Lettre de Mr. Mariotte, commentée par Mr. Rolland; on nous annonce une dernière lettre de Richard Strauss, qui met au point l'incident Salomé; et laisse prévoir une entente définitive qui satisfera les deux partis.

Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique par Jean d'Udine,

La gymnastique rythmique a pour but d'établir dans notre cerveau une association intime et régularisatrice entre les diverses durées sonores et certains mouvements successifs leur correspondant. Il est important de donner au système musculaire tout entier et non à quelques muscles seulement le sens du rythme et de la mesure. Les mouvements de la gymnastique rythmique traduisent en langage plastique, les rythmes musicaux, et aident à la création de réflexes nouveaux, gestes primitivement volontaires, qui deviennent peu à peu instinctifs.

Impressions musicales par M. Griveau.

---

## Vorlesungen über Musik.

Berlin. Frl. F. Diamant-Berlin in der VII. Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen: Schulgesang als Grundlage aller musikalischen Erziehung. Frl. K. Bode-Hamburg ebenda: Über die Methode

Jaques Dalcroze (rhythmische Gymnastik und solfège). Mit praktischen Demonstrationen.

Jena. Carl Eitz-Eisleben: Das Tonwortsystem als Grundlage einer neuen Gesangsmethode.

Starnberg. Dr. Eugen Schmitz in der Liberalen Vereinigung: Richard Wagner und König Ludwig II.

Stuttgart. Jaques-Dalcroze am Tonkünstlerfest über seine Methode (mit Demonstrationen).

## Notizen.

Basel. Dr. Karl Nef, Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität Basel, wurde vom Regierungsrat des Kantons Basel der Titel eines außerordentlichen Professors verliehen.

Berlin. Zum Direktor der Hochschule für Musik ist an J. Joachim's Stelle Hermann Kretzschmar gewählt worden, und damit ist diese höchste Unterrichtsstelle für Musik in Deutschland mit dem Manne der Musikwissenschaft besetzt, der wie kein anderer unserer Zeit seine Laufbahn als praktischer Musiker begonnen hat. Mit der Praxis hatte Kretzschmar schon seit Jahren als Direktor des akademischen Instituts für Kirchenmusik wieder direkte Berührung, an welcher Stelle er eine stille, segensreiche Arbeit entfaltete.

Ein interessantes Programm eines Vortragsabends des eben genannten Instituts für Kirchenmusik mit älteren Kantaten sei hier mitgeteilt: 1. F. Tunder: Wachtet auf! 2. D. Buxtehude: Wo soll ich fliehen hin? 3. Ph. Krieger: Die Gerechten werden weggerafft. 4. P. W. Zachow: Herr, wenn ich dich nur habe. 5. J. S. Bach: Ich habe genug. Es ist mit diesem Programm ein Beispiel der Verwendbarkeit der älteren Kantatenkunst gerade auch für Kirchen mit bescheideneren Kräften gegeben. Besonders die Solokantaten haben den Vorzug leichter Ausführbarkeit. Orgel und ein kleines Streichorchester bilden für die meisten dieser Kantaten den Untergrund.

Breslau. Am 5. Juli starb hier Dr. phil. h. c. Emil Bohn, ordentlicher Honorar-Professor an der Universität, im Alter von 70 Jahren (geb. 14. Januar 1839 zu Bielau bei Neiße). Bohn gehört zu den hochverdienten Musikern, die ihr musikalisches Wirken in den Dienst der praktischen Musikgeschichte stellten, in idealer, unentwegter Arbeit einzig für die Sache arbeiteten und sich deshalb auch musikgeschichtlich einen bleibenden Platz erwarben. Nach dieser Seite hin ist schon früher einmal (Zeitschr. VII S. 52) ausführlicher von Bohn die Rede gewesen. Bohn's Hauptgebiet war das deutsche Lied des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Hier wirkte er vor allem bibliographisch und durch Anlage einer Partitursammlung, die ca. 10000 Nummern enthält. Die kostbare Sammlung bleibt, wie wir mitteilen können, der Stadt Breslau erhalten. In welcher Weise Bohn seine, die sog. »Bohn'schen Konzerte« eingerichtet hatte, zeigt seine Programmschrift »100 historische Konzerte in Breslau 1881—1905«. Alles nähere über seine Arbeiten findet man in Riemann's Musiklexikon angegeben. Nachzutragen ist noch sein vor einigen Monaten erschienenenes Buch »Die Nationalhymnen usw.«, über die man in dieser Nummer ein Referat findet.

Leipzig. Am 18. Juli wurde Hugo Riemann 60 Jahre alt. Es ist hier sicher nicht der Ort, von den enormen Verdiensten dieses großen Gelehrten um die Musikwissenschaft zu sprechen. Wie viel verzweigt diese sind, ist jedem Mitglied der IMG. voll bewußt. Welche Verehrung und Liebe Riemann genießt, kam in der von Schülern und Verehrern des Gelehrten veranstalteten Feier am Vorabend des Geburtstages in umfassender Weise zum Ausdruck. Die stark besuchte Feier verlief in sehr herzlicher, anregender Weise. Das verstärkte *Collegium musicum* spielte zum Eingang das *Edur-Trio* von J. Stamitz, Prof. J. Wolf-Berlin hielt eine packende Festrede, ferner wurde das Klaviertrio *Es dur* op. 47 des Gefeierten gespielt. Von den mannigfachen Geschenken interessiert vor allem



die »Riemann-Festschrift«, ein dicker Band mit musikwissenschaftlichen Originalbeiträgen einer großen Reihe älterer und jüngerer, deutscher und außerdeutscher musikwissenschaftlicher Männer, eine Sammlung, die der ganzen Fachwelt zu gute kommen wird. Sichtlich gerührt über die so mannigfachen Beweise der Verehrung dankte der Gelehrte in einer längeren Rede und führte in ihr u. a. aus, wie er, von der Musiktheorie kommend, allmählich zu den andern Gebieten der Musikwissenschaft gelangt sei. »Um sich über etwas klar zu werden, ist das beste Mittel, ein Buch zu schreiben«, so ungefähr lautete das humorvolle Bekenntnis dieses in der Musikwissenschaft so ganz einzigartig spekulativen, unermüdlichen Gelehrten.

In den Tagen vom 28.—30. Juli fand in Leipzig die Feier zum 500jährigen Jubiläum der Universität Leipzig statt. Nur mit einigen Worten sei des Anteiles gedacht, den die Musik daran hatte. Er war im ganzen recht gering und auch ohne irgendwelche Originalität. Der Jubiläumsgottesdienst, der sich auf  $3\frac{1}{4}$  Stunde beschränkte, brachte einzig zwei kürzere Motetten, darunter einen Fest- und Gedenkspruch von Brahms. Der Festakt im Neuen Theater wurde mit Weber's Jubelouvertüre eingeleitet und mit einer von G. Schreck für diesen Zweck komponierten Festhymne geschlossen. Im Festakt in der Universität sang der Thomanerchor einige Lieder, u. a. Vierling's: »Die Würze des Waldes«. Das von der Gewandhausdirektion veranstaltete Konzert brachte das Meistersinger-Vorspiel, Schumann's *d*-moll- und Beethoven's *c*-moll-Sinfonie, wie man sieht, alles ziemlich geläufige Repertoirewerke. Nichts wollte so recht zeigen, daß die Universität nähere Beziehungen zur Musik unterhält. Daß R. Wagner, außer Leibniz der größte gebürtige Leipziger, einst an der hiesigen Universität studierte, daß ein Bach jahrzehntelang mit der Universität in innigen Beziehungen stand, davon war in der offiziellen Festschrift nichts zu lesen. Von Bach hörte man während des ganzen Festes nicht eine Note. Die einzige musikalische Ehrenpromotion fiel auf Prof. Gustav Schreck, den ausgezeichneten Kantor der Thomaskirche; von ihm rührte die Festhymne her.

Am 8. Juli fand im »Künstlerhaus« die stark besuchte, jährliche Hauptversammlung des (Eitz'schen) Tonwortbundes statt. Der Vorsitzende, Oberlehrer Kantor G. Borchers, berichtete vor allem über die Fortschritte und das Vordringen der Eitz'schen Solmisationsmethode in Deutschland. Die Fortschritte sind tatsächlich groß; gegenwärtig werden 30000 Kinder nach der Methode unterrichtet, der Zuwachs betrug im letzten Jahr 10000, in Bayern allein 5000. Daß der Methode die Zukunft gehört, scheint wohl kaum mehr so eigentlich fraglich.

Paris. La saison russe, qui a eu lieu pendant les mois de mai et juin, au théâtre du Châtelet, comprenait, outre le Pavillon d'Armide, un acte du Prince Igor et le Festin: le premier acte de Rousslan et Ludmilla de Glinka, les Sylphides, rêverie romantique en un acte, musique de Chopin, orchestrée par différents compositeurs russes; Cléopâtre, drame choréographique en un acte, de M. Aremsky et différents compositeurs russes; et Ivan le Terrible (la Pskovitaine), de Rimski-Korsakoff. La troupe russe tout entière, et notamment le corps de ballet, a remporté un très grand succès. Plusieurs des artistes russes ont participé à des représentations de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

L'Opéra a repris successivement, la Walkyrie, Siegfried, la Götterdämmerung et Tristan, après la très éphémère carrière du Bacchus de M. Massenet; Henry VIII. de M. Saint-Saëns a été repris une soirée.

A l'Opéra-Comique, une nouvelle version de la Flûte enchantée, «opéra-féerie (1) en 4 actes et 16 tableaux», de MM. Paul Ferrier et Alexandre Bisson a été exécutée seize fois durant le mois de juin. Cette nouvelle version, est aussi peu fidèle au texte original que les précédentes adaptations de françaises de la Zauberflöte.

Les concours publics annuels du Conservatoire ont commencé le vendredi 2 juillet.

Prag. Dr. Heinrich Rietsch, a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität, wurde zum ordentl. Professor ernannt.

## Kritische Bücherschau

## und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

**Abert, Hermann, Niccolo Jommelli als Opernkomponist.** Mit einer Biographie. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer, 1908. M 20,—.

Von den bedeutenden Meistern der neapolitanischen Opernschulen hat nach Dent's »Scarlatti« und den kleineren Beiträgen Leo's und Piovano's zur Leo-forschung nun Jommelli eine umfangreiche Monographie erhalten. Nach verschiedenen Aufsätzen, die das Stuttgarter Musikleben zur Zeit Karl Eugen's behandeln und denen neuerdings durch eine Abhandlung über Noverre's Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition im Petersjahrbuch ein willkommener Zuwachs zuteil wurde, legt der Hallenser Musikhistoriker Abert hiermit eine umfangreiche Arbeit über diesen Komponisten mit besonderer Berücksichtigung von dessen musikdramatischen Leistungen vor, die genau und ausführlich darlegt, was der Gelehrte in den Bänden 32 und 33 der »Denkmäler deutscher Tonkunst« bei der Edition von J.'s »Fetonte«<sup>1)</sup> im Vorwort nur andeuten konnte. Gleich im vornherein soll gebührend hervorgehoben werden, daß wir hier eine ganz ausgezeichnete wissenschaftliche Leistung vor uns haben, die um so freudiger zu begrüßen ist, als sie sich mit einem jener lange verkannten neapolitanischen Meister beschäftigt. Bemerkungen und Ausstellungen, die im folgenden bei der Erläuterung des mehr als 500 Seiten umfassenden Buches gemacht werden, sollen lediglich als kleine, bescheidene Zusätze des Referenten angesehen werden, die auf das glänzende Werk natürlich keinen Schatten zu werfen vermögen.

Abert kommt zunächst auf die »Fundorte und Quellen« zu sprechen, wobei erfreulicherweise bereits sogar die Mayrsche Sammlung in Bergamo berücksichtigt ist. Zu den Fundorten hätten vielleicht noch die Santini'sche Bibliothek in Münster i. W. (hier z. B. »Cajo Mario«) und die Opernbibliothek des Hauses Ricordi in Mailand herangezogen werden können. Interessante Einblicke in den Wandel, der sich im Urteil über die künstlerische Einschätzung Jommelli's im Laufe der Zeit vollzog, gewährt die Kritik der »Quellen zur Biographie und Literatur«. Der erste Hauptteil des Buches geht dann auf das

Leben Jommelli's ein, auf seine »Kindheit, Lehrjahre und ersten Erfolge«, ferner auf die Aufenthalte in Rom, Bologna, Venedig und Wien, wobei die während dieser Zeit entstandenen Opern Erwähnung und Feststellung finden. Die Beziehungen zu Zeitgenossen (z. B. zu Padre Martini, Kardinal Albani, Metastasio) werden hierbei klargelegt, die Anregungen, die von künstlerischen Kreisen (z. B. Wien's) ausgingen, betont. Eine besonders ausführliche Darstellung erfährt weiterhin die Tätigkeit J.'s in Stuttgart und das Musikleben des württembergischen Hofes. Wie Abert schon vorher zahlreiche Einzelheiten berichtet, in ein neues Licht setzt und aufdeckt, so geht er auch hier weit über Sittard hinaus. Mit einer Schilderung der letzten Lebensjahre Jommelli's, die auch die Gründe für die zunehmende Unbeliebtheit der letzten Bühnenwerke des Komponisten in Italien aufzeigt, schließt der erste Hauptteil ab. Man kann sich über diese ebenso genaue wie großzügige Biographie J.'s nur aufrichtig freuen, dabei aber doch auch nicht das Bedauern ganz unterdrücken, daß Abert nicht ein noch größeres archivalisches Material an Briefen, Dekreten usw. aus Staats-, Stadt- und Konservatoriumsbibliotheken aufbringen konnte, das wohl für manche noch offene Fragen die Lösung gegeben hätte. (Nebenbei bemerkt, scheint der Herr Verfasser den nach Wallerstein 1761 gerichteten Brief J.'s, der sich jetzt in der fürstlichen Bibliothek Maihingen befindet, nicht aus eigener Anschauung zu kennen.) Auch vermisste ich in diesem ersten Hauptteil ungern eine Statistik der Aufführungen der J.'schen Opern, die sich nicht allein aus Wiel, Florimo und ähnlichen Werken, sondern vor allem aus der Durchforschung der italienischen, deutschen und amerikanischen Textbuchsammlungen hätte zusammenstellen lassen, und auch ohne Anspruch auf absolute Vollständigkeit dem Leser doch ein anschauliches, nicht zu entbehrendes Bild von der Verbreitung der einzelnen Opern geboten hätte. Bevor nun Abert auf den 2. Hauptteil eingeht, führt er im Rückblick auf das »Leben« noch die »Persönlichkeit« J.'s vor, wobei wir die strenge Selbstkritik, die hohe Allgemeinbildung und Bescheidenheit des Künstlers, aber

1) Ich darf hier wohl auf meine ausführliche Besprechung der beiden Denkmälerbände im »Kirchenmusik. Jahrbuch« (22. Jahrgang S. 139 ff.) verweisen.

auch seine epikureischen Neigungen und eine gewisse Schwerfälligkeit seines Wesens kennen lernen, die auch in der an die Spitze des Buches gestellten, gelungenen Reproduktion eines Kupferstiches aus der Stuttgarter Zeit zum Ausdruck kommt.

Der 2. Hauptteil des Buches bringt die eigentlich musikwissenschaftliche Leistung mit einem genauen Eingehen auf die einzelnen Opern J.'s. Zuerst werden die »Vorbilder« aufgezeigt und die Fäden klargelegt, die von den verschiedenen neapolitanischen Komponistenschulen, den Vinci, Feo, Leo und Hasse zu J. in musikalischer wie musikdramatischer Hinsicht hinüberführen. Bei der Beurteilung Vinci's hätte vielleicht noch auf den Zusammenhang seiner Melodik mit der Volksmusik hingewiesen, sowie auf eine Scheidung der Opern »*Astianatte*«, »*Elpidia*« von anderen wie »*Alessandro*« und »*Semiramide*« gedungen werden können. Bei der Würdigung Hasse's wird mit Recht der Standpunkt Kretzschmar's festgehalten. Als erste opera seria J.'s lernen wir dann »*Ricimero*« kennen, in der besonders der Einfluß Leo's zutage tritt. Während dessen Melodik und Satzführung von dem jüngeren Meister aber hier noch nicht erreicht ist, zeigt sich außer einem Sinn für harmonische Feinheiten doch bereits die ausgesprochen dramatische Veranlagung J.'s und ein gewisses Hinneigen zu den Prinzipien Hasse's. Die nächsten Opern Jommelli's aus dem Jahre 1741 bedeuten dann einen wesentlichen Fortschritt und lassen den Wandel erkennen, der sich in den Opernanschanungen J.'s vollzog. Das Vorbild Hasse's übt nun eine zusehends immer größere, alle anderen Einflüsse zurückdrängende Wirkung auf den Komponisten aus. In »*Astianatte*« tun dies die Soloszenen der Andromache, in »*Eumene*« und »*Merope*« die Ombraszenen Artemisia's und Merope's dar. Das Orchester gewinnt, wie sich auch aus dem in der Anlage des Buches mitgeteilten größeren Stück ergibt, hier besondere Bedeutung und erhält über die »neutrale Farbengebung des Hasse'schen Orchesters« hinaus einen erhöhten Anteil am Stimmungsausdruck. Zu beachten ist in diesen Accompagnatis die Bläserbehandlung, wie auch in diesen Opern schon die für J. charakteristische Behandlung der 2. Geigen sich einstellt. Bei der Erwähnung der Dynamik dieser Opern kommt die Crescendo-Frage zur Sprache, wobei auch die in dieser Hinsicht interessanten Opern Perez' noch hätten einbezogen werden können. Keine »neue

Phase«, wohl aber einen Fortschritt in der Behandlung einzelner Formen bieten weiterhin die Opern der Jahre 1742—49. Dieser Fortschritt macht sich zunächst in der Stellung und Ausführung der Secco-Rezitative (»*Demofonte*«, »*Tito Manlio*«) bemerkbar, dann in der Vertiefung, Erweiterung und Ausdehnung des Accompagnato auf der Grundlage der schon in den früheren Opern gewonnenen Technik (»*Semiramide*«, »*Demofonte*«, »*Ciro*«, »*Didone*«, »*Cajo Mario*«, »*Artaserse*«) sowie in der harmonischen, rhythmischen und instrumentalen Ausgestaltung der Arien. Von den letzteren bringt Abert eine größere Anzahl von Beispielen bei, die, wie jene auf S. 160 ff., von besonderem Interesse sind. Im Orchester, dessen Aufgaben zusehends zunehmen, erfahren die Bläser wiederum solistische Verwendung. Eine weitere, den dramatischen Vorgängen zugute kommende Vertiefung des Ausdrucks sowohl in vokaler wie in instrumentaler Beziehung lassen dann die Wiener Opern J.'s (»*Achille*«, »*Exio*«, »*Catone*«, »*Merope*«) erkennen; auch selbständige Instrumentalstücke, Chor- und Ensemblesätze, werden jetzt eingeführt. Wiederum erregen auch hier die Accompagnati, wie jenes im »*Achille*« III, 8 ohne folgende Arie, unser besonderes Interesse, ebenso die im »*Exio*« zur Verstärkung (!) auftauchenden beiden Corni inglesi. Die Ausführungen über die Koloratur als Ausdrucksmittel hätten m. E. vielleicht hier — wenn nicht schon früher — noch schärfer hervorgehoben und durch Beispiele erläutert werden können, da gerade diese Seite der neapolitanischen Gesangskomposition vielfach zu geringe Beachtung findet. Im Hinblick auf Teratella's Opern scheint das Urteil, daß auch »die besten Meister der neapolitanischen Schule den Sängern durchschnittlich viel zu viel Konzessionen« (d. h. Übermaß an Koloratur, unmotivierte Verwendung derselben) machten, wohl etwas zu hart geraten zu sein. Das »Verbindungsglied zwischen J.'s Wiener und Stuttgarter Opernkunst« bilden die italienischen Opern der Jahre 1750—53 (»*Ifigenia*«, »*Talestri*«, »*Attilio Regolo*«, »*Bajazette*«, »*Lucio Vero*«, »*Ipermestra*«, »*Antigono*«). Läßt J. hier auch den Chor und die selbständigen Instrumentalsätze beiseite, so rückt er doch mit den sorgfältig gearbeiteten Ensemblesätzen von der neapolitanischen Solooper ab. Das Terzett aus »*Lucio Vero*« II, 13, sowie das Quartett aus »*Bajazette*«, II, 13 sind hierfür besonders lehrreich. Den Höhepunkt erreicht die Opernkomposition J.'s dann in Stuttgart.

Besonders ausführlich geht Abert auf die in der schwäbischen Residenz entstandenen Opern J.'s ein, wobei auch auf die Persönlichkeit des Herzog Karl interessante Streiflichter fallen. Wir lernen J.'s Hauptwerke: »*Pelope*«, »*Enea nel Laxio*«, »*L'Olimpiade*«, »*Didone abbandonata*«, »*Demofoonte*« und namentlich »*Vologeso*« und »*Fetonte*« kennen und sehen, im Rückblick auf die von Abert mit straffen Strichen gezeichnete Entwicklung J.'s, daß sich in ihnen durchaus kein völliger Wandel des Komponisten, wohl aber eine durch die Initiative des Herzogs und die Einflüsse des französischen Musikdramas veranlaßte Steigerung und Vermehrung der Ausdrucksmittel zugunsten des dramatischen Elements vollzog. Die Schlußszene des 1. Akts des »*Pelope*«, die 9. Szene des 1. Akts in »*L'Olimpiade*«, die große Soloszene des Megacle derselben Oper, die Schlußszene des 1. Akts in »*Didone abbandonata*«, vor allem aber der 2. Akt des »*Demofoonte*«, die Soloszene Berenice's im 3. Akt des »*Vologeso*« sowie der 2. und 3. Akt des »*Fetonte*« geben einen Begriff von der Meisterschaft, welche J.'s Accompagnatotechnik in Stuttgart erreichte und mit der diese — wie im »*Fetonte*« — auch auf Ensemble- und Chorszenen ausgedehnt wird. »Im 'Fetonte' liegt«, wie Abert sagt, »die höchste Ausbildung der freien dramatischen Szene und zugleich der Höhepunkt der französischen Einflüsse in Jommelli's dramatischen Schöpfungen vor uns.« Der von Abert edierte Denkmälerband gibt hierzu die ausführlichen Belege. Auch in instrumentaler und harmonischer Beziehung, sowie hinsichtlich der Chorcharakteristik und Finaleausführung bieten diese Stuttgarter Opern J.'s bewerkenswerte Leistungen. Eine Stelle mit Harmonien wie die folgende (»*Vologeso*«, III)



verdient hierher gesetzt zu werden. Ein Vergleich mit Teratella hätte für diese Seite der Neapolitaner noch weitere interessante Aufschlüsse bringen können. Im letzten Kapitel über die opera seria J.'s behandelt Abert die letzten Werke des Meisters, legt die Gründe dar, die allmählich zu dem ungünstigen Urteil seiner Landsleute über seine Opern führten und macht uns mit den Frauentragödien »*Armida*«, »*Ifigenia*« und »*Clelia*« bekannt, deren Schwerpunkt nicht mehr in »der sorgfältigen Ausgestaltung der dramatischen Höhepunkte, sondern in der konsequent durchgeführten Seelenmalerei« liegt.

Auffallend wenig Leistungen haben wir von Jommelli auf dem Gebiete der opera buffa zu verzeichnen. In den Stücken: »*Don Trastullo*«, »*Paradajo*«, »*La Critica*«, »*Cacciator deluso*« und »*Schiava liberata*« tritt vor allem das parodistische Element hervor, sowie das Bestreben, das Orchester für Charakteristik und Situationsschilderung heranzuziehen. Zur Geschichte der opera buffa bilden diese Ausführungen Abert's einen willkommenen Beitrag, der um so wichtiger ist, als er über eine noch wenig erschlossene Zeit dieser Kunstgattung Aufschlüsse gewährt. Für die Mozartforschung sei auf die Bemerkungen zur »*Schiava liberata*« hingewiesen.

Abert hat es nicht unterlassen, auch die Zeitgenossen J.'s in den Bereich seiner Untersuchungen zu ziehen. Forschungen über Perez, Traetta, Teratella, auf deren Notwendigkeit auch hier wiederum verwiesen sei, werden das hier gezeichnete Bild noch zu erweitern vermögen und auch auf J. noch manches Licht werfen. Auch den Einfluß, den J.'s Opern ausgeübt haben, hat Abert verschiedentlich in Kürze hervorgehoben. Ein im Entstehen begriffener Denkmälerband Abert's über die Ballettkomposition am Stuttgarter Hofe, sowie Ausführungen, die ein Schüler des Unterzeichneten nächstens vorlegen wird, werden hierzu noch Weiteres beibringen.

Das Buch, das für sein umfassendes Thema knapp gehalten, gut lesbar geschrieben und vom Verlag vornehm ausgestattet ist, wird seinen Weg machen!

Ludwig Schiedermair.

Bohn, Emil, Die Nationalhymnen der europäischen Völker. Wort und Brauch. Volkskundliche Arbeiten namens der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, herausgegeben von Siebs u. Hippe. Breslau, M. u. H. Marcus, 1908. // 2,40.



Die Nationalhymnen sind mehr ein Gegenstand der neueren Musikgeschichte als der musikalischen Volkskunde: meist Melodien von zweifelhaftem ästhetischen Wert, die durch besondere politische Konstellation ihre repräsentative Bedeutung erlangt haben und durch diese erst volkstümlich geworden sind; also wohl volkstümliche Lieder, aber keine Volkslieder. Nur wenige sind zugleich »Volks-hymnen« in dem Sinne, daß ihre Melodik der Volksmusik nahesteht und auch ihr Schöpfer verschollen ist. Zu diesen gehört »*Wilhelmus van Nassouwe*« — überhaupt die älteste nachweisbare Nationalhymne —, wenigstens in der Gestalt, wie sie bei Adrianus Valerius (»*Nederlandsche Gedenck-klanck*«, Harlem 1626) abgedruckt ist. Durch eine interessante Vergleichspartitur macht Bohn anschaulich, wie sehr jede »kunstmäßige« Bearbeitung die ursprüngliche Kraft der Volksweise schwächt: die kolorierte Umschreibung Melchior Franck's, die Versimpelung des Rhythmus, vollends in der modernen Umformung die symmetrischen Wiederholungen melodischer Motive bringen es fertig, selbst die scharfen Konturen der herrlichen Originalmelodie zu vernichten.

Die gründlichen historischen Notizen über Texte und Melodien der einzelnen Hymnen, die Bohn mit großer Sorgfalt und sicherlich nicht geringer Mühe zusammengetragen hat, werden gewiß auch von allen Fachleuten mit Interesse gelesen werden und manche Anregung zu neuen Spezialstudien geben. Vielleicht entschließt sich der Verfasser selbst, die Sammlung später zu erweitern. Daß dies noch möglich ist, deutet er selbst an; außerdem wäre es dankenswert und nicht allzu schwierig, durch Aufnahme der wenigen existierenden außereuropäischen Nationalhymnen einen universellen Überblick über diese Gattung zu gewinnen.

E. v. H.

**Calmus, Georgy.** Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller (Publikationen der IMG. Beihefte, zweite Folge VI.) 80, S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908.

Eine kritische Durchsicht der Urteile über die erste deutsche Operettenmusik ist sehr willkommen zu heißen, da die Literatur, die wir über diesen Gegenstand haben, zumeist mit mangelhafter Quellenkenntnis arbeitet. So ist denn zunächst als großer Gewinn dieser Untersuchung die richtige Einschätzung der Bedeutung Standfuß' zu begrüßen, die bislang trotz gelegentlicher Hinweise (besonders von B. Seyfert, auch von M. Friedländer) nicht

in vollem Maße gewürdigt wurde. Wir müssen Standfuß das Verdienst zusprechen, durch sein frisches Talent die Freude am Singspiel bei dem deutschen Publikum geweckt zu haben, ein Verdienst, das ihm auch Hiller vollzuerkennt. Leider ist von seiner Musik nicht alles erhalten und auch sein Verhältnis zu den englischen Mustern nicht ganz aufgeklärt. Daß die Aufführungen bei Koch keineswegs minderwertig waren, sondern im Personal ganz treffliche Gesangskräfte standen, ist ein wertvoller neuer Nachweis der vorliegenden Arbeit. Bei der Charakteristik Hillers nun hingegen will die Verfasserin mit Recht die ältere übertriebene Ansicht von der natürlichen Begabung dieses Mannes korrigiert wissen und deutet dafür nachdrücklich auf seine gründliche musikalische Bildung und ausgedehnte Kenntnis der zeitgenössischen Musik hin. Vielleicht sollte man noch seine glückliche Veranlagung für den Ausbau kleiner Formen stärker betonen, da dies besonders für die Entwicklung der Mozart'schen Ariengestalt von Wesen ist. Besondere dramatische Fähigkeiten müssen Hiller jedenfalls, ähnlich wie seinem Textdichter Weise abgesprochen werden. Das geht aus der Besprechung der 14 Bühnenwerke deutlich hervor, die uns über die Beziehungen zu ihren französischen Vorbildern eingehend aufklärt. Die Zusammenhänge mit der italienischen Opernproduktion sind kürzer gefaßt, schade, daß der vielbesprochene Einfluß von Hasse und Graun keine ausgeführte Erörterung findet. Die Anregung zur Wiederbelebung Grétry'scher Operetten verdient ernstliche Beachtung. Die Lektüre der Schrift ist durch die Fülle interessanten Materials, das fleißig zusammengetragen und geschickt eingliedert ist, sehr angenehm, und eine Reihe von Notenbeispielen beleben den Text, doch hätte die Auswahl wohl darauf bedacht sein können, andere Neuveröffentlichungen nicht zu wiederholen. Zum Schluß sei eine geringfügige Berichtigung angefügt. Nicht die Böhm'sche Truppe führte in Wien 1776 Hiller's Singspiele auf, sondern die Gesellschaft Wäser's aus Breslau, die vom 20. Juni bis 27. Juli im Kärntnertortheater auftrat und den Erntekranz (dreimal), die Jagd, die Muse und der Teufel ist los im Spielplan hatte (Taschenbuch des Wiener Theaters 1777). Um Irrtümer zu vermeiden, möchte ich endlich hervorheben, daß natürlich Gluck's genannte Operette auf französischen Text komponiert ist und viel später erst ins Deutsche übersetzt wurde.

Robert Haas.



von Dittersdorf, Karl Ditters. Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Zum erstenmal neu herausgeg. von Edgar Istel. Kl. 80, 224 S. Leipzig, Ph. Reclam j. 1909. M —,40.

Engl, Joh. Ev., Das Glockenspiel in Salzburg. 2. Aufl. 23 S. 80. Salzburg, E. Höllrigl. 1909. M —,25.

— Das Hornwerk auf Hohensalzburg, dessen Geschichte und Musikstücke. 2. Aufl. 26 und Musikbeilage 8 S. 80. Salzburg, E. Höllrigl. 1909. M —,75.

Hennig, Kurt, Die geistliche Kontraktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- u. Kirchenliedes im XVI. Jahrhdt. (Königsberger Dissertation). 80. X u. 123 S. Halle a. S., Druck v. E. Karras, 1909.

Irgang, Wilhelm. Leitfaden der allgemeinen Musiklehre. Fünfte Aufl. Bearbeitet von Karl Kirschmer. Cefes-Edition. Heilbronn a. N., C. F. Schmidt, o. J. M 1,—.

Die Tatsache, daß der Irgang'sche Leitfaden es zur fünften Auflage gebracht hat, ist ein bedauerliches Symptom dafür, wie rückständig der Musikunterricht noch vielfach betrieben wird in einer Zeit, da Reformen von Erziehung und Unterricht allenthalben angebahnt und in weiten Kreisen mit Interesse verfolgt und diskutiert werden. Eine eingehende Behandlung musikwissenschaftlicher Dinge kann freilich nicht in einem Kompendium, das für musikalische ABC-Schützen gedacht ist, verlangt werden. Aber gerade für Anfänger und Laien ist das Beste eben gut genug; und je schlechter der Schüler vorbereitet ist, um so besser sollte der Lehrer vorbereitet sein. Von einer Einführung müßte verlangt werden: 1. strenge Auswahl des Stoffs (nur Tatsächliches oder, wo Theoretisches unvermeidlich ist, nur das wissenschaftlich einwandfrei Gesicherte); 2. übersichtliche Anordnung; 3. logisch strenge Definition der Grundbegriffe; 4. einfache, klare und rein sachliche Darstellung. Es mag sein, daß diese Forderung beim gegenwärtigen Stand der Musiktheorie für eine musikalische Fibel besonders schwer zu erfüllen sind. Auch weiß ich nicht, ob nicht vieles von dem Vorgetragenen noch heute in musikpädagogischen Kreisen usuell ist (so die ganze pedantisch-schematische Akkordlehre des 3. Kapitels, die den psychischen Tatbeständen in keiner Weise entspricht; die

Bezeichnung der Intervalle  $c^1-cis^1$  oder  $c^1-cis$  als »übermäßige Prime«,  $c^1-cis^2$  als »übermäßige« und  $c^1-cis^1$  als »verminderte Oktav«; die Subsumption der Quarte unter die Dissonanzen u. a. m.). Aber daß sich Konsonanz auch anders als mit einer vorsintflutlichen Metaphysik (Par. 19) begründen läßt, oder daß ein Kapitel über »Musikgeschichtliches«, auch wenn es nicht mehr als 6 Druckseiten beansprucht, mehr enthalten kann als leere Phrasen — dies und manches andere wird auch der gebildete Laie bald erkennen. E. v. Hornbostel.

Iring, Widogast, Die reine Stimmung in der Musik. Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1908.

»Wer z. B. in Riemann's Musiklexikon (dem besten, das wir haben) den Artikel »Tonbestimmung« studieren will, ist in Gefahr, in dem Zahlenmeere unterzugehen, bevor er für die Erkenntnis der feinsten Tonunterschiede etwas gewonnen hat. Ich habe deshalb mehrere neue Methoden angewendet, um die mathematischen Verhältnisse anschaulicher und selbst für das bloße Auge (ohne Rechnungsoperation) erkennbar zu machen. Es sind dies die Verhältnissreihen, eine neue Kommabezeichnung bei der Buchstabentonschrift und insbesondere die von mir gefundenen Einheitszahlen« (Vorwort, S. VII).

Jemand, dem Riemann's Tabelle als »Zahlenmeer« vorkommt, wird kaum wagen, sich in den Zahlenozean der vorliegenden Schrift zu stürzen. Man sehe z. B. die atemraubenden Formeln auf Seite 18 (die Endgleichung lautet:

$$\frac{80}{81} = \sqrt[4]{\frac{125}{128} \cdot \frac{524288}{531441} \cdot \frac{2025}{2048} \cdot \frac{32768}{32805}}$$

oder die Regeln Seite 19: »Das große und das pythagoräische Komma zusammen entsprechen dem dreifachen syntonischen Komma. Das große Komma ist gleich dem syntonischen Komma und dem kleinen Komma. Das pythagoräische Komma ist gleich dem syntonischen Komma und dem Schisma. Das syntonische Komma ist gleich dem kleinen Komma und dem Schisma. Das syntonische Komma ist der Mittelwert aller Kommata«.

Die »Verhältnissreihen« (z. B. 5:6:8) sind die in der Akustik allgemein übliche Darstellungsart; die »Einheitszahlen« (=  $\frac{1}{100}$  des temperierten Ganztons) entsprechen dem doppelten Wert der von A. I. Ellis eingeführten »Cents« und gehören längst zum Rüstzeug der Theore-

tiker<sup>1)</sup>. Man wird also weder zugeben können, daß Iring's Darstellung »neu«, noch, daß sie »vereinfacht« ist, wie auf dem Titelblatt angekündigt wird.

Nun ein paar Tatsachenfragen: Tonunterschiede von der Größe eines Schismas ( $\frac{3}{4} - \frac{1}{2}$ ) sind — in mittlerer Lage — durchaus nicht unerschwerlich, wie S. 15 behauptet wird. Verf. nimmt übrigens stillschweigend an, daß zwei Intervalle  $m-n$  und  $m-n'$  nicht zu unterscheiden sind, wenn zwischen den Grenztönen  $n$  und  $n'$ , isoliert gegeben, der Tonhöhenunterschied nicht erkannt wird — eine psychologische Präsumption, deren Richtigkeit erst zu erweisen wäre. Unrichtig ist ferner die — übrigens noch immer verbreitete — Meinung, daß Verstimmungen bei der Oktave »am meisten« (dies kann bedeuten: die geringsten Abweichungen, am häufigsten, am leichtesten, von den meisten Personen) bemerkt werden, »was sich daraus erklärt, daß dieses Tonverhältnis das einfachste ist«. Hier hat eine a priori plausibel scheinende Theorie zur Behauptung von Tatsachen geführt und die längste Zeit verhindert, an diesen Tatsachen zu zweifeln und sie zu prüfen. Ganz ebenso wie in diesem Spezialfall verhält es sich aber mit der arithmetischen Grundlegung von Sukzessiv-Intervallen (Tonschritten) überhaupt. Wenn Verf. z. B. (S. 11) als »Regeln« aufzählt: »Von Terzen kommen in unserer heutigen Musik vor: die große und die kleine Terz, die kommatisch verminderte kleine Terz, 2 übermäßige und 2 verminderte Terzen. Von Quarten kommen vor usw.«, so sind das (zwar Regeln, die sich aus einer Tabelle ergeben, zugleich aber) einfach aus der Luft gegriffene Behauptungen, ebenso wie die: »ein unverdorbenes Gehör folgt immer unbewußt der reinen Stimmung« (S. 56). Verf. will zwar nicht von der reinen Stimmung im Gegensatz zur unreinen (falschen) sprechen (S. 1), versichert aber doch (S. 56), »daß die reine Stimmung die natürliche, unserm Tonbewußtsein entsprechende Stimmung ist«!

Dies möchte zur Charakteristik der vorliegenden Schrift genügen. Doch da sie typisch ist für eine ganze Gruppe von Arbeiten, von denen in den letzten Jahren eine nicht geringe Zahl erschienen ist, so ist eine allgemeine Bemerkung vielleicht nicht überflüssig.

Durch das Aufgeben der deduktiven Methode und die Pflege des Experiments ist die neuere Psychologie in die Nähe

der Naturwissenschaften gerückt; zugleich aber bemüht sie sich, ihr Gebiet gegen das der Physik namentlich schärfer abzugrenzen. Für die physikalische Akustik ist die arithmetische Behandlung der Schwingungsverhältnisse unentbehrlich; auch die Tonpsychologie wird dieses bequeme Hilfsmittel nicht missen mögen, soweit sie die Beziehungen der psychischen Erlebnisse zu den Reizen studiert. Es ist aber absolut unangänglich, aus den physikalischen Reizverhältnissen Rückschlüsse auf die von ihnen ausgelösten psychischen Vorgänge zu machen. Über diese Zusammenhänge kann nur das psychologische Experiment entscheiden. Um auf den speziellen Fall zurückzukommen: die Intonation von Sukzessivintervallen (ohne Instrumentalbegleitung natürlich) wird von einer großen Reihe von Faktoren (melodischer Zusammenhang, Gewöhnung an ein landesübliches Tonsystem, ästhetische Traditionen usw.) mitbedingt, deren Wirkungsweise und Wirkungsgrad zunächst untersucht werden müßte; nur wenn es gelänge, neben allen diesen Momenten noch eine allen Intonationen gemeinsame interindividuelle Grundbedingung nachzuweisen, so könnte diese etwa als »natürlich« im Sinne von »allgemein-menschlich« gelten. Daß dieser Bedingung (wenn sie experimentell isolierbar wäre) eine »Stimmung«, d. h. ein System von physikalischen Reizverhältnissen, entsprechen würde, das zahlenmäßig so einfach darstellbar wäre, wie die physikalisch »reine« Stimmung, dies kann schon heute als höchst unwahrscheinlich bezeichnet werden. Die menschliche Psyche ist eben doch etwas komplizierter als eine Stimmgabel.

E. v. Hornbostel.

**Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte.** 1908. Zweiter Jahrg. Hrsg. von Dr. Franz Scheurer. 80, X u. 473 S. Freiburg i. Br., Herder, 1909. M 7,50.

Dieses wertvolle, für katholische Kreise bestimmte Jahrbuch konnte auch im letzten Jahr (Ztschr. IX, S. 390) angezeigt werden. Sehr zu begrüßen ist es, daß der Anteil der Musik ein ganz anderer wie im letzten Jahrgang geworden ist. An erster Stelle findet man einen Artikel »Kirchliche Musik« von K. Weinmann, wo in sehr klarer Weise die musikalischen Bestrebungen der katholischen Kirche seit 1903 (1. *Motu proprio*) dargestellt werden und ferner ein kurzer kritischer Blick auf die wichtigste ein-

1) Manche ziehen die Form des Dezimalbruchs (auf den temperierten Ganzton = 1 bezogen) vor.

schlägige Literatur geworfen wird. Ferner findet sich ein sehr fesselnder und gut orientierender Artikel von Th. Kroyer über Oper und Konzert, der auch besonders den Anteil der älteren Musik an unserem Musikleben einer betrachtenden Besprechung unterzieht. Gegenüber den paar Seiten im letzten Jahrgang präsentiert sich jetzt die Musik mit über 20 Seiten quantitativ und qualitativ in ganz anderer, sehr vorteilhafter Weise.

A. H.

**Johner, P. Dom.,** Cantus Ecclesiastici juxta Editionem Vaticanam ad usum Clericorum collecti et illustrati. Sammlung Kirchenmusik. Kl. 8°. 146 S. Regensburg, F. Pustet, 1909.

**Kloss, Erich.** Wagnertum in Vergangenheit und Gegenwart. Berlin, A. Hofmann & Co. M 3,—.

**Niemann, Walter.** Das Nordlandbuch. Eine Einführung in die gesamte nordische Natur und Kultur. Mit 70 Illustrationen. 8°. XVI u. 251 S. Berlin, A. Duncker, 1909.

Enthält natürlich auch zur Musik gehörige Abschnitte. Des Verfassers Stellung zu der nordischen Musik ist hinlänglich bekannt.

**v. d. Pfordten, Mozart.** Leipzig, Quelle & Meyer, 1909. M 1,—.

Über diese Schrift könnte man zur Tagesordnung übergehen, wenn sie von einem der vielen Skribenten herrührte, welche um einiger Pfennige willen, Tages- und Wochenblätter mit ihren musikliterarischen Ergüssen füllen. Nachdem sie aber in einer ernstzunehmenden Sammlung erschienen ist und den Träger eines akademischen Titels zum Verfasser hat, ja laut Aangbe des Vorworts aus Vorlesungen und Vorträgen entstanden ist, müssen wir sie etwas tiefer hängen. Es war zu erwarten, daß Verf. die Einwände, welche die ernsthafte Kritik gegen seine Beethovenschrift erhoben hat, beherzigen würde. Nichts von alledem: derselbe geschichtliche und musikalische Dilettantismus, dieselbe Überhebung und Phrasendrescherei spricht aus diesem Buch. Nur in der früher behaupteten Originalität seiner Ausführungen hat Verf. scheinbar einen Haken gefunden. Dort wollte er laut Vorwort nur Äußerungen seines ureigenen »Denkens und Empfindens« dem Leser bieten; hier sagt Verf., er wolle »gar nichts Neues über Mozart sagen, noch sich mit dem Resultat eigener Forschung brüsten !«. Nach Pfordten sieht es heute in Deutschland mit Mozartkenntnis und Mozartverehrung sehr

schlimm aus; deshalb will er mit seiner Arbeit »jedermann anregen, sich mit dem Meister zu befassen, bevor es zu spät ist« (!IV), sein Leben und Schaffen neu vorüberziehen lassen, »daß er endlich (!) wirklich unser sei und bleibe«. Und in diesem Ton geht es fort. (Vgl. z. B. S. 106 die Reklame »Vorsicht und Umsicht« bez. der eigenen Don Juan-Besprechung.) Der Vergleich dieser Selbstempfehlungen mit dem Geleisteten könnte heiter stimmen, wenn die Sache nicht so ernsthaft wäre. Zwei Dinge verflucht Pfordten mit besonderem Redeschwall: daß man Mozart nicht als Meister des Rokoko bezeichne und daß man ihn als deutschen Meister erkenne. Durch ersteres werde die ganze Erscheinung »... menschlich und künstlerisch gefährdet, daß wir schwanken, ob wir ihn auch musikalisch und sittlich wirklich ganz ernst zu nehmen haben« (!!); »wirklich tief ergreifen... kann uns nur der deutsche Mozart« (S. 3). Verfasser scheint also weder zu wissen, daß auch das Rokoko über Größe und Würde verfügt, noch hat er offenbar eine Ahnung von Mozart's künstlerischer Entwicklung und Individualität, klagt aber das Publikum an, es sei weit davon entfernt. Mozart »richtig und vollständig« zu kennen. Greifen wir zwei Hauptwerke Mozart's heraus, die uns Pfordten »richtig und vollständig« kennen lehren will, Don Giovanni und das Requiem. Was im Requiem von Mozart ist und was nicht, überläßt er »dem feinen Kenner herauszuhören«; um den Nachweis oder die Überlieferung der bisherigen Forschungsergebnisse drückt er sich mit Phrasen herum (S. 144); das Werk selbst aber wird dann auf — 24 Zeilen (S. 145) abgetan. Über Don Giovanni handelt Pfordten S. 105—119. Die Musik wird mit wenigen beiläufigen Bemerkungen gestreift; hingegen wird da Ponte's Text breitspurig und völlig ungeschichtlich kritisiert, indem Verf. mit Forderungen an das Buch herantritt, die völlig außer da Ponte's Sphäre und Absicht lagen. Von der gleichzeitigen Opera buffa hat Verf. offenbar keinerlei Kenntnis. Mozart's italienische Jugendopern existieren nicht für den Verf.; was er beim Idomeneo und der Entführung über die Geschichte der vormozartischen Oper sagt, ist einfach kläglich. Über Entwicklung und Struktur der Formen erfahren wir nichts, finden hingegen Verf. alle Augenblicke auf dem Standpunkt nächstbesten Theaterbesuchers, dem die Interpretation einer Rolle durch den Darsteller wichtiger ist, als das Werk selbst. Übrigens ent-

hält die Besprechung der Opern doch noch da und dort ein paar einsichtige und brauchbare Bemerkungen; was Verf. über Mozart's Instrumentalwerke vorbringt, ist in seiner Dürftigkeit und dilettantischen Anschauungsweise noch viel schlimmer. Alle die einzelnen Entgleisungen zu registrieren, ist nicht Platz. Nur einige Beispiele: S. 8 sagt Verf. von Leopold Mozart, sein Bild bleibe auch heute noch im großen und ganzen so, wie es Jahn gezeichnet. Bekanntlich hat es durch Chrysander eine wesentliche Umzeichnung erfahren. S. 34 sagt Verf., zu Ende des 16. Jahrh. seien »dramatischer und lyrischer (!) Gesang erfunden worden«, weiß also nicht, daß es lyrisch-monodischen Gesang schon seit Jahrhunderten gab. S. 20 ist die Rede von einer »epochalen Wandlung der Musik zu Ende des 17. Jahrh., welche Befreiung der Individualität, Erschließung der Eigenart« gebracht habe. Diese Entdeckung sollte prämiert werden. Kompromittierend ist endlich auch das Literaturverzeichnis; wie Verf. dabei zu Werke ging, zeigt auch die Bemerkung bei Fleischer's Buch betr. Leopold Mozart; denn die vierte der dort angeführten Nummern handelt gar nicht von L. Mozart, sondern von A. C. Adlgasser.

Justus.

**Prüfer, Arthur**, Das Werk von Bayreuth. Vollständig umgearbeitete und stark vermehrte Auflage der Vorträge über die Bühnenfestspiele in Bayreuth. 80. XIX u. 421 S. Leipzig, C. F. W. Siegel.

**Riemann-Festschrift**. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Gr. 80. XL und 524 S. Leipzig, Max Hesse, 1909.

Die einzelnen Aufsätze findet man in der »Zeitschriftenschau« notiert.

**Rieseemann, Oscar von**. Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges. VIII. Beiheft d. IMG. (2. Folge). 80. X u. 108 S. mit XII Tafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 5.—

**Schmidt, Heinr.**, und **Ulrich Hartmann**, Richard Wagner in Bayreuth. Leipzig, K. Klincks. *M* 3.—

**Schmits, Eugen**, Richard Wagner. In »Wissenschaft und Bildung« 55. 80. 175 S. mit 1 Bildnis. Leipzig, Quelle u. Meyer, 1909. *M* 1.—

**Schottky, Max**, Paganini's Leben und Treiben als Künstler u. als Mensch; u. unparteiisch. Berücksicht. d. Meinungen seiner

Anhänger und Gegner. Prag 1880. (Unveränd. Abdr. der Orig.-Ausg.) III, XII, 413 S. 80. Prag, Taussig & Taussig 1909. *M* 6.—

**Tetzl, Eugen**, unter Beratung von Xaver Scharwenka, Das Problem d. modernen Klaviertechnik. 80. 99 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 4.—

**Voigt, A.** Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. Prakt. Anleitung zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesange. 5. verm. und verbess. Aufl. 80. 326 S. Leipzig, Quelle & Meyer, 1909. *M* 3.—

**Weweler, Aug.**, Ave Musica. Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen. Ein musikal. Feldzug. Leipzig, G. Körner. *M* 2.—

**Wetzger, Paul**, Die Flöte. Altenburg, Wilhelm, Die Klarinette. Cefes-Edition. Heilbronn a. N., C. F. Schmidt, o. J. *M* 2.— und *M* 1,50.

Die beiden Monographien über Blasinstrumente werden Studierenden und ausübenden Musikern sehr willkommen sein. In hinreichender Ausführlichkeit und im allgemeinen auch wissenschaftlich gut fundiert, geben sie eine Übersicht über die Entwicklungsgeschichte, die technischen Details, die akustischen Verhältnisse und die Geschichte der musikalischen Verwendung (Musikliteratur) des Instruments. Einiges ließe sich bei einer Neuauflage wohl noch verbessern. Die antiken Oboen, Aulos und Tibia, sind in einer Flöten-Monographie »fehl am Orte«. Die Darstellung der Schwingungsvorgänge in Röhren (Wetzger, S. 15) könnte klarer sein. Die Behauptung, daß das Material des Instruments ohne Einfluß auf die Klangfarbe ist (Altenburg, S. 36 ff.), ist nach den neuesten Experimentaluntersuchungen von Dayton C. Miller (*The Influence of the Material of Wind Instruments on the Tone Quality. Science, New Series*, 28, 161-171, 1909) kaum mehr aufrecht zu halten. Die Fortsetzung dieser Monographien-Serie wäre gewiß verdienstlich. Es wäre dabei zu wünschen, daß alle Einzeldarstellungen mit so guten Abbildungen versehen würden, wie das Büchlein über die Flöte: daß ihnen eine einheitliche Disposition zugrunde gelegt, ein Sach- und Namenregister und ausführlichere Literaturnachweise beigegeben würden. Auf diese Art könnte sich das Unternehmen zu einem dem Fachgelehrten nützlichen Compendium auswachsen. E. v. H.



**Wolff, Eugen, Mignon.** Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister. Mit zwei Bildnissen. 8°, VII u. 328 S. München, C. H. Beck (O. Beck), 1909.

Dieses überaus interessante Buch geht auch die Musikgeschichte insofern an, als der Verfasser bei der Untersuchung nach dem Urbild der Mignon-Gestalt zu dem Resultat kommt, daß es die Sängerin Elisabeth Schmeling-Mara gewesen sei. Er findet bei ihr die charakteristischen Züge des Zwittergeschöpfes Mignon sehr klar vorgebildet, und stellt natürlich auch die Beziehungen Goethe's zu der Schmeling eindringlich dar. Goethe's Bekanntschaft mit der großen Sängerin datiert aus der Leipziger Universitätszeit, wo er sie im »Großen Konzert, besonders im Oratorium »*Santa Elena al Calvario*« von Hasse hörte; noch 1831 war sie ihm aus dieser Zeit völlig

gegenwärtig. Wie gründlich der Verf. verfuhr, sieht man daran, daß er den Text dieses Oratoriums genau durchging und in einzelnen Textstellen nichts geringeres als eine Quelle für das Lied: »Kennst du das Land« entdeckt. Diese paar Angaben mögen genügen, um die hochinteressante Lektüre dieses Buches zu empfehlen. Der Name »Mignon« rührt daher, daß der Violoncellist Mara ein *Mignon*, ein »Liebchen« war. »Indem die an Sklaverei gewöhnte Künstlerin ihren Vater abschüttelte, wechselte sie nur ihren Herrn. Der neue Herr, dem sie sich sklavisch ergab, war ihr Geliebter, der Violoncellist Johann Mara, dessen Namen sie dann als seine Frau seit 1774 trug«. Nebenbei, das alte Problem, wer Wilhelm Meister in der Nacht unbekannterweise besucht habe, wird in dem Sinne beantwortet, daß es nur Mignon gewesen sein könne. A. H.

## Besprechung von Musikalien.

**Philippus Dulichius:** Prima pars Centuriae octunum et septenum vocum. Stetini 1607. — Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Band 31. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. M 20,—.

Schon vor einigen Jahren hat Rudolf Schwartz bedeutsame Proben von der Kunst des Stettiner Meisters Philippus Dulichius vorgelegt. Er hat unterdessen seine Studien über diesen früher kaum dem Namen nach bekannten Komponisten fortgesetzt und bringt als Ergebnis den ersten Teil von Dulichius' Hauptwerk in einer kritischen Textausgabe, deren Wert noch erhöht wird durch die sorgsame, auf bisher unbenutzte Quellen begründete Einleitung, die sich mit der Lebensgeschichte des Dulichius befaßt und seine Werke einer sachlichen Betrachtung unterzieht. Angesichts dieser sehr gründlichen und durchaus einwandfreien Arbeit bleibt dem Referenten nicht viel übrig, als seine Zustimmung zu bekunden und durch ein paar Hindeutungen auf die hier niedergelegten Kunstwerke auch seinerseits dazu beizutragen, daß dem Meister Dulichius die Schätzung eingeräumt werde, die er verdient. 1562-1631 sind die Grenzen von Dulichius' Leben, Chemnitz, Leipzig, Stettin die Stätten seiner Wirksamkeit. In Stettin hat er mehr als vier Jahrzehnte als Kantor am fürstlichen Pädagogium gewirkt. Unter seinen zahlreichen, ausschließlich für die Kirche geschriebenen

Werken ragen die *Centuriae* hervor, eine Sammlung von hundert Motetten, in vier Abteilungen, deren erste den vorliegenden stattlichen Denkmälerband ausfüllt. Es handelt sich nur um acht- und siebenstimmige Kompositionen. Die Vorliebe für reiche Besetzung ist ein Zeichen der Zeit um 1600; selbst bei den konservativsten Komponisten wird der vierstimmige Satz nur noch ausnahmsweise gebraucht; man schreibt für mindestens fünf Stimmen, noch lieber für sechs, acht, bisweilen sieben. Dulichius gehört in eine Gruppe von Komponisten, die sich den venezianischen Stil der Merulo, Gabrieli, Croce zum Muster genommen haben. Er steht in dieser Hinsicht neben Meistern wie Sweelinck, Hieronymus Praetorius, die man wohl nordische Ableger der venezianischen Kunst nennen darf. Auch Hassler gehört zu dieser Gruppe, doch hat seine Musik schon einen merklich südlichen Einschlag, der sich bei Jacobus Gallus, dem letzten im Bunde, noch verstärkt. Der Grundzug der Musik des Dulichius ist ein schwerer Ernst; Tiefe und Innigkeit, Größe und Vornehmheit der Empfindung zeichnen seine Kunst aus. An kirchlicher Weihe übertrifft sie das meiste, was von zeitgenössischen Musikern geleistet wurde. Daß Dulichius den neuen Stil nicht mitmachte, daß er sich vom Generalbaß, von Solo und Instrumentenbegleitung fernhielt, kam seiner Kirchenmusik zugute und gibt ihr für uns einen höheren künstlerischen Gehalt.



lerischen Wert. Der konservative Zug bei ihm geht so weit, daß er sogar die seinerzeit allgemein übliche Schwenkung nach dem madrigalischen Stil hin verschmähte. Man wird um 1600 nicht leicht einen anderen Komponisten geistlicher Musik finden, der so wenig Tonmalerei anwendet, wie Dulichius; auch die Chromatik benutzt er nur in sehr beschränktem Maße. Seine Satzweise ist eine Kreuzung zwischen altniederländischer Polyphonie, strenger Linienführung und venezianischer Flächenbehandlung. Das Originelle und Reizvolle der Musik des Dulichius beruht nicht zum mindesten auf dieser Mischung der Elemente. Den schweren altniederländischen Pomp entfalten die siebenstimmigen Stücke, die zumeist für sieben reale Stimmen geschrieben sind, nicht die Verteilung der Stimmen in zwei Chöre anwenden. Einige davon verwenden noch jene altertümliche Art des Tenor als Motto, sogenannter *pes*, mit von den anderen Stimmen abweichendem Text, in der Art einer ostinaten Stimme. Die kunstvolle Faktur dieser Stücke läßt sich wohl vergleichen mit dem was etwa Josquin, bisweilen auch noch Palestrina und Lasso in dieser Gattung der Motette geleistet haben. Zu den hervorragendsten Stücken des Bandes gehört das sieben-

stimmige *Ecce quomodo moritur justus*, gegenüber der berühmten schlichten Komposition des Gallus ein sehr verwickeltes Stück, aber von seltsam ergreifendem Klange. Gibt Gallus etwas tröstliches, beruhigendes, so läßt Dulichius' herbe Klage mächtig anschwellen, als wollte er etwa ausdrücken: Siehe, auch dieser Gerechte, der ein gottgefällig Leben führte, auch er mußte bitteren, schweren Tod erleiden! Wie verschieden diese pessimistische und doch ergebnisvolle Auslegung von Gallus' wehmütig sanfter, tröstend erhebender Klage! Aufpackende Schlüsse, weite Bögen, große Steigerungen versteht sich Dulichius wie wenige. Man betrachte daraufhin etwa den hochfeierlichen Schluß des siebenstimmigen *In domo patris mei* (S. 126), die prachtvoll aufgebauten achtstimmigen Psalmen *Ad te levavi oculos meos* (S. 71), *Deus in adiutorium meum* (S. 82 ff.), *Deus miscreatur nostri* (S. 44). Ganz hervorragend wertvoll ist auch das achtstimmige *Ecce, quam bonum et quam jucundum* (S. 89 ff.); von mildem, verklärem Klange zu Anfang steigert sich das Stück zu freudig kraftvoller, zuversichtlicher Erhebung. Die Fülle wertvoller Kompositionen könnte aus diesem Bande namhaft gemacht werden, der es verdient, gut gekannt zu sein. H. Leichtentritt.

## Zeitschriftenschau<sup>1)</sup>.

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

**Anonym.** Das Demonstrations-Harmonium von G. F. Steinmeyer u. Co. im deutschen Museum zu München, Das Harmonium, Leipzig, 7, 6. — Kleine Streifzüge durch die II. Musik-Fachausstellung (Leipzig), *ibid.* — A propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn: Autrefois... Aujourd'hui, VM 2, 18. — Der Maler Josef Teltscher u. dessen Bildnisse Beethoven's, Blätter für Gemäldekunde, Wien, 5, 3. — Nachklänge von der Haydn-Zentenarfeier u. dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien (25.—29. Mai), MS 42, 7f. — The Haydn-Festival and international musical Congress at Vienna, MT 50, 797. — Dr. Guido Adler, *ibid.* — Im Hause Wahnfried. Briefe a. Bayreuth, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446. — Bayreuth im Alltags- und im Festkleid. Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446. — The ›Trojans‹ of Berlioz,

ZIMG 10, 10. — Johannes Strebel + (Orgelbauer), ZfI 29, 28. — Verzeichnis der Werke Hugo Riemann's (ein Versuch), Riemann-Festschrift, Leipzig, 1909.

**Adler, Guido.** Über Textlegung in den ›Trienter Codices‹, Riemann-Festschr.

**Altmann, Wilh.** Das Repertoire der jungen Künstler, MSal 1, 11 12.

— Heinrich v. Herzogenberg's Kammermusikwerke, MSal 1, 13/14f.

— Friedrich Gernsheim, Mk 8, 20.

**Analysen** der größeren zum Vortrag gelangenden Kompositionen des Festprogramms (Tonkünstlerfest in Winterthur), SMZ 49, 20.

**Andro, L.** Absagen, AMZ 36, 26.

**Angeli, A. D'.** Illustrazione del 2º Concerto popolare (Luigi Cherubini e Felix Mendelssohn), CM 13, 6.

— L'Arte musicale Italiana al Congresso di Vienna, *ibid.*

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

- Arnheim, Amalie.** Die Lehre von der vokalen Ornamentik von Hugo Goldschmidt (Bespr.), GpB 3, 7/8f.
- Aubry, Pierre.** Refrains et rondeaux du XIIIe siècle, Riemann-Festschrift.
- B.** Dritter Wettstreit deutscher Männergesangsvereine in Frankfurt a. M., 19. bis 22. Mai 1909, SMZ 49, 21.
- B., A.** Tonkünstlerfest in Stuttgart, SMZ 49, 20.
- Bahr, Herm.** Das Wunder von Baireuth, Berliner Tageblatt, 1909 Nr. 378.
- Baldwin, J. M.** Teacher, pupil, and parent, Mus 14, 7.
- Barchan, P.** Ballettenthusiasmus, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 21.
- Barclay-Squire, William.** Handel in 1745, Riemann-Festschrift.
- Bas, Giulio.** La musica sacra a Roma, SC 10, 12f.
- Batka, Rich.** Nietzsche u. die fröhliche Tonkunst, KW 22, 21.
- Der Eitelkeitsmarkt, KW 22, 19.
- Der Wiener Musikkongreß, NMZ 30, 19.
- Vogelstimmen, Dresdener Anzeiger Nr. 201 vom 22. Juli 1909.
- Zur Griepenkerl'schen Bearbeitung von Beethoven's »Ruinen von Athen« für den Konzertsaal, Riemann-Festschr.
- Bauer, Emilie Frances.** Thorough preparation a need of American pupils, Mus 14, 7.
- Beck, Johann B.** Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jahrhunderts, vornehmlich in den Liedern der Troubadours und Trouvères, Riemann-Festschrift.
- Becker, Ernst.** Zweites Kammermusikfest in Darmstadt (7.—9. Juni 1909), NMZ 30, 19.
- Behrend, William.** Peter Heise. Ein dänischer Liederkomponist, Riemann-Festschrift.
- Benedict, Marie.** How to interest little pupils in the scales, Mus 14, 7.
- Bertini, P.** Come si diventa Pianista, NM 14, 167.
- Bethge.** Zur Frage des »rhythmischen« Gemeindegesangs in der evang. Kirche, mit besonderer Bezugnahme auf die Provinz Sachsen, Die Orgel, Leipzig, 9, 7/8.
- Bie, Oskar.** Tänze, Die neue Rundschau, Berlin, Juli 1909.
- Biehle, Joh.** Karl Eduard Hering. Gedenkrede zur Bautzener Hundertjahrfeier am 13. Mai 1909, K 20, 7.
- Blaschke, J.** Ernstes und Heiteres aus Händel's Leben, SH 1, 27.
- Bloomfield, Daniel.** When to practice, Mus 14, 7.
- Blume, R.** Martin Greif in der Musik, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Leipzig, 23, 6/7.
- Bohn.** Einiges über Choralverbesserung aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, GBl 34, 6.
- Bojanowski, Eleonore v.** Äußerungen Anna Amaliens und Herder's über die Musik, Goethe-Jahrbuch. 30. Bd. Frankfurt a. M. 1909.
- Bonvin, Ludw.** Angewandter »Mensuralismus«: Prüfung der Einwände gegen denselben, MS 42, 7.
- Boutarel, A.** Die Komische Oper in Paris. III. Komische Oper u. Volksoper, NMZ 30, 19.
- Bouvet, Charles.** Essai sur l'état de la musique en Angleterre aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, SIM 5, 7.
- Bouyer, Raymond.** La Fantaisie avec chœur de Beethoven, M 75, 27.
- Brandes, Fr.** »Die Dame Kobold«, KW 22, 19.
- Brenet, Michel.** A propos du centenaire de Haydn, CMu 12, 12.
- Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France, Riemann-Festschr.
- Brower, Harriette M.** Piano study for the child, Mus 14, 7.
- Browne, James A.** Hogarth and music, MMR 39, 463.
- Brun, F.** De l'accompagnement du Chant grégorien, TSG 15, 6.
- Buchmayer, Rich.** Christian Ritter, ein vergessener deutscher Meister des 17. Jahrh., Riemann-Festschr.
- Burger, Fritz.** Der Impressionismus in d. Strauß-Hoffmannsthal'schen Elektra, Die Tat, Leipzig, 1, 5.
- Burger, Konrad.** Kundry, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446 (Bayreuth-Heft).
- Cadman, C. W.** The three H's in music (Head, Hand, Heart), Mus 14, 7.
- Cahn, Nicolai.** Über »Falschhören« und »Doppelhören«, MSal 1, 13/14.
- Canstatt, Tony.** Die Maibraut. Weihe-spiel in 3 Handlungen von E. v. Wolzogen, Musik von Arthur Rother. (Bespr. der Urauff. im Wiesbadener Naturtheater), MSal 1, 11/12.
- Carli, M.** Motività Musicale, NM 14, 167.
- Chevigné, A. de.** A propos de la Flûte enchantée et de la Saison Russe, CMu 12, 13.
- Chilesotti, Oscar.** Villanella a 3 voci dal »Thesaurus harmonicus« di J. B. Besard (1603), Riemann-Festschrift.
- Chybiński, Adolf.** Über die polnische mehrstimmige Musik des XVI. Jahrh., Riemann-Festschr.
- Cim, Albert.** Un oublié: Le chansonnier

- Emile Debraux, roi de la goguette (1796—1831), M 75, 27.
- Closson, Ernest. Des cours d'histoire et d'esthétique musicales dans les conservatoires, GM 55, 27/28f.
- Coindreau, Pierre. Les 17 Quatuors de Beethoven. D'après les notes prises à la »Schola cantorum« en 1900. Au cours de composition du Maître Vincent d'Indy, TSG 15, 5.
- Conze, Joh. Über die gleichzeitige Verbindung ungleichartiger Rhythmen, AMZ 36, 26.
- Curzon, Henri de. La manie des remaniements, GM 55, 29/30.
- Daffner, Hugo. Ein neues Textbuch zu Mozart's »Così fan tutte«, MWB 40, 15.
- Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstag, AMZ 36, 30/31.
- Karl Heinrich Graun. Zu seinem 150. Todestage, Dresdner Anzeiger, 8. Aug. 1909.
- Dähne, Paul. Richard Wagner und die Sänger zu Bayreuth, SH 1, 29.
- Dent, Edward J. The Haydn centenary at Vienna, MMR 39, 463.
- A Jesuit at the Opera in 1680, Riemann-Festschrift.
- Diamant, Felicitas. Der Musikunterricht der Jugend. Zweck und Ziel, MSal 1, 13/14.
- Diesterweg, Moritz. Ein Vorschlag betreffend »Elektra«, AMZ 36, 28/29.
- Doran, Charles A. How Gounod wrote »Faust«, Mus 14, 7.
- Dotted Crotchet. Sheffield Parish Church, MT 50, 797.
- Draber, H. W. 10. Musikfest des Vereins Schweizerischer Tonkünstler (in Winterthur, 26. u. 27. Juni 1909), RMZ 10, 28/29.
- Drexler, F. Eine neue Pfeifenkonstruktion und Versuche mit derselben, ZfI 29, 28.
- Droste, Carlos. Hélène und Eugénie Adamian. NMZ 30, 19.
- e. Ein Konzert in Auckland auf Neuseeland, MWB 40, 15.
- Eccarius-Sieber, A. Zur Einführung in die Literatur der Violin-Klaviersonate und des Klaviertrios, NMZ 30, 19.
- Ecorcheville, Jules. Un livre inconnu sur la danse (Apologie de la danse etc. par F. de Lauze. 1623), Riemann-Festschrift.
- Ehrenhofer. Zwei neue Orgeln in Wien, ZfI 29, 30.
- Orgelbaufragen auf dem III. Kongresse der IMG. in Wien, GR 8, 7.
- Ehrmann, A. von. Eisenstadt, Esterházy und Haydn. März. München. 3. 12.
- Eichberg, Rich. J. II. Musik-Fachausstellung im Krystallpalast zu Leipzig, Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin, 7, 203.
- Elson, Arthur. European musical topics, Et June 1909.
- Engelhart, K. Zur Entwicklung d. Deutschen Sängerbundes. (Betrachtungen eines deutschen Sängers), SH 1, 22.
- Engelke, Bernhard. Neues z. Geschichte der Berliner Liederschule, Riemann-Festschrift.
- Erckmann, Fritz. Haydniana. I. Haydn kein Deutscher, sondern ein Kroat. II. Die ersten Aufführungen der »Schöpfung. III. Ein schönes Abendrot, MSal 1, 13/14.
- es. Richard Wagner's Jugenddrama Leubald, Leipziger Volkszeitung, 1909 Nr. 161.
- Farwell, Arthur. National work vs. nationalism, NMR 8, 92.
- Flatau, Theodor S. Neuere Beobachtungen über Phonasthenie, Sti 3, 10f.
- Fleet Vosseller, E. van. The Flemington children's choir, NMR 8, 92.
- Flood, W. H. Grattan. The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI, SIMG 10, 4.
- Förster, M. Über Volksschulgesangs-Unterricht. Entgegnung (a. d. Aufsatz Beyer's in Nr. 3), K 20, 7.
- Frankenstein, Ludw. II. Musikfach-Ausstellung in Leipzig, MWB 40, 13/14.
- Friedenthal, Alb. Friedrich Gernsheim. Zur Vollendung seines 70. Geburtstages, RMZ 10, 28/29.
- Friedrich Gernsheim zu seinem 70. Geburtstag, AMZ 36, 28/29.
- Friedlaender, Max. Eine bisher ungedruckte Komposition Schubert's, Riemann-Festschrift.
- Fuchs, Carl. Metrik d. Chorals. Erster Entwurf zu einem Landes-Choralbuch mit 148 Melodien, Riemann-Festschrift.
- Gaïßer, Hugo Athanas. Die Antiphon Nativitas tua u. ihr griechisches Vorbild, Riemann-Festschrift.
- Gastoué, A. Etudes pratiques sur le Graduel vatican, TSG 15, 5.
- Gauthier-Villars, Henry. La »Season« Russe à Paris, WvM 16, 29.
- Regard en arrière, CMu 12, 12.
- Gerl. Eine Anregung zur Verbesserung von Bau und Tastensystem der musikalisch vollkommeneren Handzuginstrumente, ZfI 29, 28.
- Gibert, M. de. Franz Josep Haydn, RMC 6, 65.
- Göhler, Georg. Orchesterkompositionen von Jean Sibelius, DMMZ 31, 26f.
- Neue Eulenburg-Partituren, KW 22, 20.
- Goldschmidt, Hugo. Wilhelm Heinse

- als Musikästhetiker, Riemann-Festschrift.
- Goodrich, A. J.** Interpretation: A few practical Suggestions. I. Mus 14, 7.
- Gregor, Josef.** Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. W. H. Wackenroder, SIMG 10, 4.
- Griveau, Maurice.** Impressions musicales d'enfance et de jeunesse, SIM 5, 7.
- Gumpel, Erna.** Die Musiksalons und der »Musiksalon«, MSal 1, 11/12.
- H., J. O.** XV. Schweizerisches Musikfest in Basel vom 3. bis 5. Juli 1909, DMMZ 31, 29.
- Hadden, J. Cuthbert.** The nervousness of famous musicians, Et June 1909.
- Härtig, Fr. W.** Die Förderung des gottesdienstlichen Gemeindegesanges — eine Hauptaufgabe unseres Kirchenchorverbandes, K 20, 6f.
- Hatzfeld, Joh.** Von katholisch. Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage, GR 8, 7f.
- Hausegger, Siegm. v.** Vom Heil und Unheil der Musik. (Zu dem Artikel Heinr. Lilienfein's). Münchener Neueste Nachr. 1909 Nr. 311.
- Hawes, Wm. L.** Ole Bull and Vieuxtemps, Mus 14, 7.
- Hawley, O. H.** Simplified editions, Mus 14, 7.
- Heil, G.** Das 30. Kirchengesangfest des Evangelischen Kirchengesangsvereins f. Hessen (in Ober-Ingelheim), Si 34, 7.
- Hepworth, William.** Eine Anregung f. Geigenmacher und sonstige Interessenten, Zfl 29, 30.
- Hernried, Rob.** Die Haydn-Zentenarfeier in Wien, RMZ 10, 26/27.
- Heß, Adolf.** Zwanzig Briefe P. J. Tschai-kowski's übersetzt und erläutert, Mk 8, 20.
- Heuß, Alfred.** Die Wiener Haydn-Zentenarfeier und der III. Kongreß d. IMG., ZIMG 10, 10.
- Über die Dynamik der Mannheimer Schule, Riemann-Festschrift.
- Hiland, E. P.** The informal lecture recital, Mus 14, 7.
- Hiller, Paul.** Die Kölner Opernfestspiele 1909, AMZ 36, 26f.
- Hochstetter, Caesar.** Das 10. Schweizerische Tonkünstlerfest in Winterthur, S 67, 27.
- Hudson, Octavia.** Teaching children successfully, Mus 14, 7.
- Humbert, G.** La Fête cantonale des Chanteurs vaudois, Montreux, 4—7 juin 1909, VM 2, 18.
- J., E. X.** Musikfest des Vereins schweiz. Tonkünstler in Winterthur. (26. u. 27. Juni 1909), SMZ 49, 21.
- Jacobi, Martin.** Aus dem Berliner Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, DMZ 40, 30f.
- Jorissenne, G.** Le Triolet, sa psychologie, son esthétique, Revue de l'Institut des Hautes études et de l'Ecole de musique d'Ixelles, 1908 nos 10, 12; 1909 nos 1, 2, 3, 4, 6f.
- Istel, Edgar.** Richard Wagner's Oper »Das Liebesverbot« auf Grund der handschriftlichen Originalpartitur dargestellt, Mk 8, 19.
- Kaiser, Georg.** Carl Maria von Weber's Briefe an den Grafen Karl von Brühl, Leipz. Volkszeitung, 1909 Nr. 145.
- Kawerau.** Mendelssohn's Bedeutung auf dem Gebiete der geistlichen Musik, Mitteilungen des geschäftsführenden Ausschusses des evang. - kirchlichen Chorgesang-Verbandes für die Provinz Brandenburg, 1909 Nr. 67.
- Keefer, Charles H.** Eine neue Generalbaß-Bezifferung. (Aus dem Englischen übertragen von W. Kritch), AMZ 36, 27.
- Keller, Otto.** August Göllerich, DMMZ 31, 27.
- Neues über Rich. Wagner, DMZ 40, 30.
- Friedr. Gernsheim. Ein Gedenkblatt zum 70. Geburtstage, DMMZ 31, 29.
- Kerst, Friedr.** Poetisches von Rob. Schumann, NMZ 30, 19.
- Kießling, Walter.** Von der Pflege des deutsch. Volksliedes in unseren Männergesangsvereinen, SH 1, 25.
- King, Ethel M.** Knowing through seeing, Mus 14, 7.
- Klanert.** Kirchenmusikalisches Leben in Halle. Die Orgel, Leipzig, 9, 5.
- Klauwell, Otto.** Theodor Kirchner. Ein Großmeister musik. Kleinkunst. BfHK 13, 10f.
- Kloss, Erich.** Richard Wagner und die Militärmusik, BfHK 13, 10.
- Krause, Emil.** J. S. Bach's »Wohltemperiertes Klavier und Beethoven's Klaviersonaten. Ästhetische Betrachtung und Versuch einer Ordnung nach der technischen Schwierigkeit, KL 32, 13f.
- Krauß, Karl Aug.** Friedrich Gernsheim. Zu seinem 70. Geburtstage, MSal 1, 13-14.
- Krebs, Carl.** Carl Maria von Weber's Schriften über Musik. (Bespr. der Kaiser'schen Ausgabe), »Der Tag«, vom 28. Juli 1909.
- Küffner.** Musikalisches aus Bayern, MSS 4, 4.
- Laloy, Louis.** Auguste Durand, SIM 5, 7.
- Land, H.** Die Traumtänzerin, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 15.
- Láska, Gustav.** Willkür im Streichinstrumentenbau und einige stille Wünsche eines ausübend. Musikers. Zfl 29, 28f.



- lb— Die Salonkapelle. Eine Studie, OMZ 17, 25f.
- Lederer-Prina, Felix.** Das Tonkünstlerfest in Stuttgart, DMMZ 31, 25.
- Leichtentritt, Hugo.** Zur Verzierungslehre, SIMG 10, 4.
- Leisner, Otto.** Zum Gedächtnis Theodor Schneider's SH 1, 29.
- Leßmann, Otto.** Das I. schwedische Kammermusikfest in Ystad (17.—19. Juni), AMZ 36, 27.
- Lewinsky, Josef.** Eine Kunstreise Johann Strauß', AMZ 36, 26.
- Lillienfein, Heinr.** Vom Heil und Unheil der Musik, Münchener Neueste Nachrichten 1909 Nr. 293.
- Löbmann, Hugo.** Die Gehörsbildung im Plane der Pestalozzi'schen Erziehungs-Idee, Riemann-Festschrift.
- Lorenz, E. S.** The character of music, Mus 14, 7.
- Ludwig, Friedrich.** Die liturgischen Organa Leonin's u. Perotin's, Riemann Festschrift.
- Lussy, Mathis.** De la Diction musicale et grammaticale, Riemann-Festschrift.
- Malherbe, Charles.** Joseph Haydn und die »Schöpfung«, MWB 40, 16/17f.
- Le »Galimathias musicum« de W. A. Mozart, Riemann-Festschrift.
- Mankel.** Die Generalversammlung des »Organisten- und Kantorenvereins im Rgbz. Wiesbaden« am 13. u. 14. April zu Wiesbaden, MStG 14, 6.
- Margulies, Adolf.** Zur Frage des Violinunterrichts, S 67, 26.
- Marschner, Franz.** Der Wertbegriff als Grundlage der Musikwissenschaft, Riemann-Festschrift.
- Marsop, Paul.** Deutsches Bühnenhaus und italienisches Rangtheater, AMZ 36, 30/31.
- Mathews, W. S. B.** Public school music and the public taste, Mus 14, 7.
- Mathias, X.** Der III. Kongreß der intern. Musikgesellschaft und die Haydn-Zentenarfeier in Wien (vom 25.—29. Mai), Caecilia, Straßburg. 26, 6.
- Thematischer Katalog der im Straßburger Münsterarchiv aufbewahrten kirchenmusikalischen Werke Fr. X. Richter's (1769—1789), Riemann-Festschrift.
- Mauclair, Camille.** De l'interprétation en musique, CMu 12, 11.
- Mauracher, Franz.** Gedanken über Orgelbau, GR 8, 7.
- Mehler, Eugen.** Die neuen Klavierauszüge der Werke Richard Wagner's. Eine Anregung, Mk 8, 19.
- Meißner.** Die musikalischen Lehrmittel in der Musikfachausstellung in Leipzig, Deutsche Tonkünstler-Ztg., Berlin. 7, 204.
- Mennicke, Carl.** Hugo Riemann, eine biographische Skizze nebst einem Verzeichnis seiner Werke, Riemann-Festschrift.
- Über Richard Strauß' Elektra, Riemann-Festschrift.
- Mey, Kurt.** Siegfried Wagner's dramatisches Schaffen, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.
- Meyer-Olbersleben, Max.** Recollections of Franz Liszt, Et June 1909.
- Miller, George A.** Music study in the Philippines, Mus 14, 7.
- Milligen, S. van.** Joseph Haydn (1809 bis 1909, 31 Mai), Cae 66, 6.
- Een zonderlinge tooneel-voorstelling (Beethoven pièce en trois actes envers. par René Fanchois), ibid.
- Mocquereau, D. André et D. Gabriel M. Beyssac.** De la transcription sur lignes des notations neumatique et alphabétique à propos du Répons Tua sunt, Riemann-Festschrift.
- Moos, Paul.** Volkelt's Einfühlungslehre, Riemann-Festschrift.
- Müller, Herm.** Der Musiktraktat in d. Werke des Bartholomaeus Anglicus De proprietatibus rerum, Riemann-Festschrift.
- Münnich, Rich.** Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstage, MSS 4, 4.
- Von der Entwicklung der Riemannschen Harmonielehre und ihrem Verhältnis zu Oettingen und Stumpf, Riemann-Festschrift.
- Nagel, Willibald.** II. Kammermusikfest in Darmstadt, MWB 40, 13/14.
- Kammermusikfest in Darmstadt, RMZ 10, 26/27.
- Zu Nikolaus Erich, SIMG 10, 4.
- Das Leben Christoph Graupner's, ibidem.
- Nef, Karl.** Die Musik in Basel. Von d. Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrh., SIMG 10, 4.
- Der schweizerische Tonkünstlerverein. Ein Rückblick anläßlich des zehnten Tonkünstlerfestes in Winterthur, SMZ 49, 20.
- Neißer, Arthur.** Das II. Kammermusikfest in Darmstadt (7.—9. Juni), AMZ 36, 26.
- Musikbriefe über die westdeutschen Musikfeste. I. Bonn. II. Frankf. a. M., MSal 1, 11/12.
- Niecks, Frederick.** The scores of future, MMR 39, 463.
- Niemann, Walter.** Oehlenschläger und Hartmann. (Aus dem »Norlandbuch«), Dresdner Nachrichten 30. Juni 09.
- »Oehlenschläger und Hartmann«. Aus dem »Nordlandbuch«, S 67. 27.
- Zu Ture Rangström's »Die moderne



- Musik Schwedens. Entgegnung, MSal 1, 11/12.
- Niemann, W.** Hugo Riemann. Ein Charakterbild zu seinem 60. Geburtstage, S 67, 28.
- Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstage, Leipz. Neueste Nachrichten, 17. Juli 1909.
- Erziehung zur Tonkunst, Frankfurter Zeitung, 1909, Nr. 171.
- Oehlerking, H.** Meister der Vokal- u. Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts, Der Türmer, Stuttgart, 11, 10.
- Opienski, Henri.** Jacob polonais et Jacobus Reys, Riemann-Festschrift.
- Oppenheim, H.** Musik und Nervosität. Nervosität und Musik, MSal 1, 11/12.
- P., R. F.** Arthur Bodanzky, NMZ 30, 19.
- Panzer, Fr.** Richard Wagner, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1908. Frankfurt a. M.
- Pâque, Désiré.** L'art musical et le théâtre, MSal 1, 13/14.
- Pasini, Francesco.** A propos d'une contradiction de Diodore de Sicile, Riemann-Festschrift.
- Paul, Ernst.** Vom Frankfurter Sängerkrieg, MSS 4, 3.
- Julius Hey †, ibid.
- Musikfeste, MSS 4, 4.
- Pecher, Albin.** Prüfungsvorschriften f. Gesanglehrer an österreichischen Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten, NMZ 30, 19.
- Pedrell, F.** Isaac Albéniz: l'home, l'artista y l'obra, RMC 6, 65.
- Jean I D'Aragon, Compositeur de Musique, Riemann-Festschrift.
- Pirro, André.** Remarques de quelques voyageurs, sur la musique en Allemagne et dans les pays du Nord, de 1634 à 1700, Riemann-Festschrift.
- Pochhammer, A.** 85. Niederrheinisches Musikfest zu Aachen, MWB 40, 13/14.
- Pougin, Arthur.** Les concours du Conservatoire, M 75, 28.
- Prümers, Adolf.** Von der persönlichen Note, SH 1, 29.
- Puttmann, Max.** Joseph Haydn, SH 1, 22 ff.
- Rabich, Ernst.** Hugo Riemann. (Zu seinem 60. Geburtstage), BfHK 13, 10.
- Rangström, Ture.** Zur Entgegnung (auf Rangström's »Die moderne Musik Schwedens) von Dr. W. Niemann. Erwiderung, MSal 1, 11/12.
- Reinecke, Carl.** Vergessene und vernachlässigte Tondichter, Deutsche Revue, Stuttgart, Juli 1909.
- Resolutionen,** die auf dem III. Kongreß der IMG. gefaßt wurden, ZIMG 10, 10.
- Reuß, Eduard.** Bayreuther Vorbereitungskunst, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.
- Reuß, E.** Ein Programm, MWB 40, 13/14.
- Musiksalon Bertrand Roth, MSal 1, 11/12.
- Riesemann, Oskar v.** Zur Frage der Entzifferung altbyzantinischer Neumen, Riemann-Festschrift.
- Rolland, Romain.** La vie musicale en Angleterre, au temps de la Restauration des Stuarts, d'après le Journal de Samuel Pepys. Riemann-Festschrift, Max
- Roth, Hermann.** Vom Mainzer Musikfest, ZIMG 10, 10.
- Rothert.** Das 10. Jahresfest des Niedersächsischen Kirchenchorverbandes zu Bückeburg am 10. u. 11. Nov. 1908, CEK 23, 7.
- Runge, Paul.** Maria müter reinü maft, Riemann-Festschrift.
- Rychnovsky, Ernst.** Die Prager Maifestspiele, MWB 40, 13/14.
- Sandhage, A.** Gradualgesänge und Psalmtöne, GR 8, 7.
- Scharwenka, Xaver.** How to study Octaves, Et June 1909.
- Schattmann, Alfred.** Zur Berliner Opernvereins-Frage, AMZ 36, 27.
- Scheibler, L.** Das neunte Kammermusikfest in Bonn, ZIMG 10, 10.
- Schellenberg, Ernst Ludw.** Conrad An-sorge, MWB 40, 13/14.
- Schering, Arnold.** Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Riemann-Festschrift.
- Schiedermaier, Ludwig.** Venezianer Briefe F. S. Kandler's aus den Jahren 1818 bis 1820, Riemann-Festschrift.
- Schittler, Ludw.** Karl Straube, Die Orgel, Leipzig, 9, 7/8.
- Schlesinger, Stanislaus.** Emil Bohn †, MWB 40, 16/17.
- Schmid, Otto.** Beethoven's Marsch für die böhmische Landwehr. Ein Gedenkblatt an die Erhebung Österreichs im Jahre 1809, NMZ 30, 20.
- »Die Dame Kobold«. (Bespr. der Urauff. in Dresden), BfHK 13, 10.
- Schmidt, Karl.** Organistensorgen in früheren Zeiten, Die Orgel, Leipzig, 9, 7/8.
- Schmidt, Leopold.** Ballettmusik, S 67, 27.
- Alte und neue Gesangskunst, S 67, 25.
- Parsifal, Nord und Süd, Berlin, 33, 7.
- Schmitz, E.** Eugen d'Albert als Opernkomponist, Hochland, München, 6, 10.
- Scholz, Heinr.** Vom Gebrauche des Cembalo in Bachkonzerten, MSfG 14, 6.
- Schumacher, Rob.** Zur Psychologie des Klavierspiels von H. Schütze, KL 32, 14.
- Schünemann, Georg.** Die Ornamentik

- der Musik von Adolf Beyerlag, AMZ 36, 30/31.
- Schwabe, Friedr. Haydn-Feier in Zürich AMZ 36, 27.
- X. Musikfest des Vereins Schweizerischer Tonkünstler in Winterthur am 26. und 27. Juni 1909, AMZ 36, 28/29.
- Schwera, P. Das 45. Tonkünstlerfest d. Allg. Deutschen Musikvereins in Stuttgart, Der Türmer, Stuttgart, 11, 10.
- Segnitz, Eugen. Bach und der Pietismus. (Eine musikalische Kulturskizze) AMZ 36, 28/29f.
- Selders, J. Uitdijping door muzikaal nergensland, Cae 66, 6.
- Siebeck, Herm. Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem Ästhetischen Verhältnis, Riemann-Festschrift.
- Siefert, Gustav. Die II. Musik-Fachausstellung in Leipzig, NMZ 30, 20.
- Siegel, Rud. Musikalisch-rhythmische und Ästhetische Gymnastik. Vortrag v. Jacques-Dalcroze a. d. Tonkünstlerversammlung zu Stuttgart, AMZ 36, 28.
- Smend, J. Bach's Matthäuspassion als Phantasie-Drama, MSfG 14, 6.
- Smolian, Arthur. Werden und Widerfahrnisse eines Wagnerianers, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.
- Leipzig als Musikstadt, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3447 (Universitäts-Jubiläums-Nummer).
- Die zweite Musik-Fachausstellung. (Leipzig, vom 3. bis 15. Juni), Mk 8, 20.
- Soenik, Hugo. Systematisches Verzeichnis der verstreuten Aufsätze Hugo Riemann's, Riemann-Festschrift.
- Sommerlad, Theo. Wagner's Wotan u. die Lehre von der Vorherbestimmung. Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.
- Sonne, Otto. Von d. Mitwirkenden bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth 1909, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.
- Sonneck, O. G. Das Musikleben Amerikas vom Standpunkte d. musikalischen Länderkunde, OMZ 17, 25f.
- Spanuth, Aug. Zum Kapitel des Auführungsrechtes, S 67, 28.
- Sperando. Russisches Hofballett, Die Schaubühne, Berlin-Westend 5, 20.
- Spiro, Fr. Mozartiana I., S 67, 29.
- Spitta, Friedr. Die Liedersammlung d. Paul Kugelmann, Riemann-Festschrift.
- Spranger. Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck, Werdandi, Leipzig, 2, 4.
- Steinitzer, Max. Zum sechzigsten Geburtstag Hugo Riemann's, Mk 8, 20.
- Zu Hugo Riemann's 60. Geburtstag, NMZ 30, 20.
- Das (46.) Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Stuttgart am 2. bis 6. Juni, Das Harmonium, Leipzig, 7, 6.
- Steinitzer, M. Zur Methodik des Anfangsunterrichts für die Frauenstimme, Riemann-Festschrift.
- Stier, Ernst. Goby Eberhardt und seine Methode des Violinspiels, MWB 40, 15.
- Stoecklin, P. de. L'art, la critique et l'érudition, CMu 12, 10.
- La critique musicale, CMu 12, 14.
- Struns, C. Beiträge zu einer Lebensgeschichte des deutschböhmischen Tonkünstlers Johann Wenzel Kalliwoda (1801/1866), Deutsche Arbeit, Prag, 8, 9.
- t — Hugo Riemann. Leipziger Volkszeitung, 1909 Nr. 162.
- t — Die Musik an dem Universitätsjubiläum, Leipziger Volkszeitung, 1909 Nr. 175 u. 176.
- Tarub. Das Brahmsfest in Krähwinkel (München), März, München, 3, 12.
- Teich, A. Fortschritte auf dem Gebiete des Schulgesanges in Hamburg, Sti 3, 10.
- Tetzl, Eugen. Das Problem der »Modernen Klaviertechnik«, AMZ 36, 28/29.
- Thomas-San-Galli, W. A. Festspiele im Kölner Opernhause. Goetz »Der Widerspenstigen Zähmung«; Mozart: »Figaros Hochzeit«; Beethoven: »Fidelio«, RMZ 10, 26/27.
- Richard Strauß' Elektra. 5. u. 6. Festspiel im Kölner Opernhause, am 27. u. 29. Juni 1909, RMZ 10, 28/29.
- Tracy, J. M. Second or more melodious course of piano studies, Mus 14, 7.
- Udine, Jean d'. Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique? SIM 5, 7.
- Unger, Max. Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstag, MWB 40, 16/17.
- Vivell, Célestin. Ein neues Unternehmen auf dem Gebiete der Musikgeschichtsforschung, GR 8, 6.
- Waetsmann, E. Über die Schwingungsform von Stimmgabelstienen, Physikal. Zeitschrift, Leipzig, 10, 12.
- Wallner, L. De la Chanson populaire de l'Elkraine, Revue de l'Institut des Hautes études et de l'Ecole de musique d'Ixelle, 1908 Nr. 11. 1909 Nr. 1, 2, 4, 6f.
- Wäschoke, H. Eine noch unbekannte Komposition J. S. Bach's. SIMG 10, 4.
- Watson, Jo-Shiple. The Bach Festival at the Greek Theatre, University of California, Mus 14, 7.
- Weber. Enrico Bossi als Orgelvirtuose, Die Orgel, Leipzig, 9, 5.
- Weber, Wilh. Joseph in Ägypten redi-vivus, KW 22, 20.
- Weber-Robine, Friedr. Besondere Einrichtungen an Orgeln, Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin, 19, 40.

- Weigl, Bruno.** Max Reger als Orgelkomponist, Die Orgel, Leipzig, 9, 7/8.
- Weinmann, Karl.** Ein unbekannter Traktat des Johannes Tinctoris, Riemann-Festschrift.
- Wetzel, Herm.** Zur psychologischen Begründung des Rhythmus und die aus ihr fließende Bestimmung der Begriffe Takt und Motiv, Riemann-Festschrift.
- **Hugo Riemann.** Zu seinem 60. Geburtstag, KL 32, 14.
- Wiltberger, C.** Störungen und Erkrankungen des menschl. Stimmapparates, GBl 34, 6.
- Winter, Mathilde.** Beethoven as he appeared to his contemporaries, Mus 14, 7.
- Witzleben.** Der Kampf um die Militärmusik, DMMZ 31, 29.
- Wohlgemuth, G.** Dritter Wettstreit dtsch. Männergesangsvereine in Frankfurt, SH 1, 21.
- Wolf, William.** Eine wichtige Förderung der jungen Musiker durch die Musiksalons, MSal 1, 11/12.
- Zanten, Cornelia van.** Eine Selbstkritik und ein Pfingstwunsch, GpB 3, 7/8f.
- Zielinski, Jaroslaw de.** Carl Czerny. A short review of the life and work of the teacher of Liszt and Leschetizky, Et June 1909.
- Zimmermann, G.** Die Orgel im Hause, MSfG 14, 6.

### Buchhändler-Kataloge.

- E. Geibel, Hannover, Hallerstr. 44.** Antiquariatskatalog 130. Deutsche Literatur (darunter einiges die Musik betreffendes, wie ältere Textbücher).
- W. Reeves, London W.C., 83 Charing Cross Rd.** Catalogue of Music and musical Literature. Part. 20 — 1909.
- A. Weigel, Leipzig, Wintergartenstr. 4.** Antiquariatskatalog 95. Die Stadt Leipzig und ihre nächste Umgebung in Geschichte, Wissenschaft usw. (Darunter Kunst — Theater — Musik, Nr. 211 — 308).

### Erwiderungen.

Die Kritik des Herrn Z. Jachimecki (vgl. ZIMG X, 8, S. 245) zwingt mich, eine längere Antwort zu geben, um so mehr, als der Charakter dieser Kritik wissenschaftlich Unhaltbares enthält und der Charakter derselben alle Züge der willkürlichen Herabsetzung der referierten Schrift<sup>1)</sup> enthält. Auch dieser Umstand, daß den meisten Lesern der ZIMG die polnische Sprache unbekannt ist und die Vergleichung meiner Schrift mit des Herrn Jachimecki's Kritik — also jede Kontrolle ausschließt, gibt mir eine wichtige Veranlassung zur folgenden Antwort.

1. Durchaus unhaltbar ist folgende Behauptung des Herrn Jachimecki: »Chybiński's Schrift basiert völlig auf der Arbeit Polišski's<sup>2)</sup>; nur zwei wenig bedeutende neue Namen (Kaspar Gessner und Gallinus) sind ihm gelungen vorzustellen; alle anderen kennen wir schon durch Polišski.« Wir sehen daraus, daß es sich beim Herrn J. nur um die Namen handelt, welche ich quasi nur bei Polišski gefunden haben soll, und daß meine Schrift »deswegen« ... »völlig« auf des Herrn Polišski »*Dzieje muzyki polskiej*« (»Geschichte der polnischen Musik«) »basiert«. Ich erwidere darauf: alle Namen der polnischen Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts finden wir größtenteils schon in A. Sowiński's »*Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes* ...« (Paris 1857, auch in polnischer Ausgabe des Buches), ferner in kleinen Abhandlungen von Probst Dr. J. Surzyński, besonders aber in des letzten »*Monumenta musices sacrae in Polonia*« (4 Hefte), die gerade vor 28 Jahren erschienen, und die Neudrucke von Werken alter polnischer Kontrapunktisten enthalten. Auf diese Publikation berufe ich mich mehrere Male in meiner Schrift, weil es nicht notwendig ist, sich auf Herrn Polišski zu berufen, der ganz spät nach Surzyński mit seinem Buche erschien, das nichts Neues in dieser Beziehung enthält. Der Leser der Kritik von J. kann aber durch seine Behauptung insofern irregeführt werden, daß er meinen könnte, meine musikwissenschaftliche Leistung »basiere völlig« auf dem dilettantisch

1) Erschienen 1909, Selbstverlag, Hauptdepôt in den Buchhandlungen D. E. Friedlein in Krakau und E. Wende & Co. in Warschau.

2) »*Dzieje muzyki polskiej*«, 1907. — Ich behalte mir vor, in nächster Zeit näher auf diese Schrift einzugehen.

oberflächlichen Buche des Herrn Poliński, wogegen jeder Satz meiner Arbeit ganz energisch sich widersetzt, indem ich auf dem Grunde der strengsten Analyse, also im Gegensatz zu Poliński, auf dem wissenschaftlichen Wege zu meinen Schlüssen gelange. Nicht ein einziger Satz, nicht eine einzige Behauptung in meiner Schrift ist mit Expektionen von Poliński identisch.

2. Daß ein in meinem Besitz sich befindendes Messenfragment (*»Et in terra«*) aus dem 15. Jahrhunderte polnischer Herkunft ist, habe ich in meiner Schrift nicht ganz entschieden, sondern mit aller Reserve behauptet; ich habe Gründe angegeben, die für die polnische Herkunft des Bruchstückes sprechen könnten.

3. In seiner Kritik schreibt Herr J. weiter: »Ch. verdankt alles (von mir unterstrichen in diesem Teile (d. i. in den Kapitel über die Werke des Nikolaus von Radom, ca. 1445) seiner Arbeit der »Geschichte der Mensuralnotation« J. Wolfs, welche er nach vielen Richtungen hin ausnützt, ohne sie aber auch nur einmal zu zitieren.« Meinerseits aber erkläre ich folgendes: 1. Wolf beschäftigt sich in sein. Werke mit der Geschichte der Mensuralnotation auf welche ich in dem Kapitel über die polnische Musik des 15. Jhs. bzw. über die Werke des Nikolaus von Radom gar nicht eingehe. 2. Ich beschäftige mich in meiner Arbeit ausschließlich mit polnischer Musik, über die Wolf in seinem Werke gar nicht schreibt und aus klarliegenden bibliographisch-archivalischen Schwierigkeiten nicht zu schreiben braucht. 3. Den Inhalt meiner Arbeit bildet vorzugsweise die Entwicklung der polnischen mehrstimmigen Musik, der kontrap. Satztechnik und aller dazugehörigen Probleme; dagegen weiß jeder Kenner des Wolf'schen Werkes, daß sein Verfasser nur notationsgeschichtliche Ziele verfolgte. Also brauche ich mich in dieser Beziehung nicht einmal auf Wolf's Werk zu berufen. — Wenn ich sogar den allgemeinen Inhalt zweier Handschriften (Ms. 2216 der Bibl. Univ. zu Bologna und L. 508 des Bibl. Est. zu Modena) nenne, so brauche ich die musikwissenschaftliche Welt, der das epochemachende Werk von Wolf wohl bekannt ist, nicht erst zu versichern, daß diese Handschriften durch Wolf gewissermaßen berühmt geworden seien, was ich jedenfalls S. 8 meiner Arbeit betone. Das ist allerdings mit einer »Ausnützung nach allen Richtungen hin« nicht identisch.

4. Daß Herr J. auch gern anders verfährt, beweist uns folgender Satz aus seiner Kritik: »In der Beurteilung der [poln.] Komponisten des XVI. Jh. geht Chybiński in der Anführung der Einflüsse auf W. Szamotulski's, Mart. Leopolita's und Schadek's [allerd. Szadek — A. d. V.] so weit, daß er, statt die Größe des ersten zu beweisen, dessen völlig nichtoriginelles Talent, folglich dessen geringe Bedeutung aufweist, die zwei anderen aber unter Einflüsse stellt, unter denen sie überhaupt niemals standen.« Für Herrn J. ist die Anführung der verschiedenen Einflüsse bei einem Komponisten mit dem Beweise der Unoriginalität bzw. Unbedeutung dessen Talentes identisch. Nun, ich betrachte es nicht für meine Aufgabe Herrn J. zu beweisen, daß es nicht so ist. Phrasenhaft jedoch ist seine Behauptung daß ich, »in der Anführung der Einflüsse« auf die obigen drei polnischen Komponisten des 16. Jhs. zu »weit gehe«; denn neben Einflüssen habe ich in meiner Arbeit auch darauf hingewiesen, was bei diesen Meistern durchaus originell und individuell ist. — Ich habe in meiner Arbeit nachgewiesen, daß auf die Werke von Leopolita und Szadek auch die römische Schule (besonders in 70er und 80er Jahren des 16. Jhs.) eingewirkt hat. Herr J. imputiert, es sei »überhaupt niemals« gewesen. Warum? Weil es Wooldridge, auf dessen »*Oxford history of music*« (II, 301) sich J. beruft, nicht gesagt hat. Und »deswegen« läßt Herr J. meine auf Analysen basierenden Urteile absolut nicht gelten. — Jedenfalls verlange ich von Herrn J., er beweise mir in allen Einzelheiten, daß meine Anschauungen »obwohl atomistisch, dennoch unlogisch durchgeführt« seien.

5. Zuletzt macht Herr J. noch folgende Bemerkung: »Meine von Chybiński arg bekämpften Meinungen von den Psalmen Gomółka's beginnt der Verfasser langsam zu teilen, ohne aber den Grund dieser Umwandlung anzugeben und die früheren Vorwürfe aufzuheben.« Im Gegenteil! Herr J. hat sich ein paarmal in seinen Artikeln geäußert, die Psalmen Gomółka's seien »den italienischen Formen der Frottola und Vilanella nachgebildet«. Diese Behauptung bezieht sich also auf alle Psalmen (150 bzw. 148 an der Zahl). Irgendwelche Nachbildung der Frottola in den Psalmen G.'s, die 1580 (!!!) erschienen, habe ich grundsätzlich abgelehnt. Die Ähnlichkeit mit Vilanella habe ich bei einigen Psalmen konstatiert; dagegen habe ich eine Nachbildung der *canzonette spirituale*, sowie die Beeinflussungen der franz.

Chanson, sowie die des Madrigals konstatiert, was dem Herrn Opponenten gänzlich entging. Drum ist von einer »langsamen Teilung« der Meinungen von Jachimecki meinerseits nie die Rede.

Ich habe mich länger mit Herrn J. auseinandergesetzt, weil der Ton und die äußerlich schwerwiegenden Vorwürfe seinerseits mich dazu gezwungen haben. Daß er von vielen anderen Kapiteln meiner Arbeit gar nichts gesagt hat, das muß ich hier feststellen.

Krakau, im Mai 1909.

Adolf Chybiński.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Berlin.

In der Sitzung vom 8. Mai hielt Herr Dr. Leopold Schmidt einen Vortrag über das Thema »Musikkritik«. Von einem Resumé seiner eindringenden Darlegungen kann abgesehen werden, da sich ein Aufsatz des Vortragenden im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters mit dem Gegenstande beschäftigen wird. Im praktischen Teile des Abends sang Frl. Margarethe von Reichenbach Lieder aus Sperontes' Singender Muse an der Pleiße in der Bearbeitung von Dr. Edward Buhle und Herr Dr. James Simon bot eine Auswahl Couperin'scher Klaviermusik.

Am 15. Mai sprach Herr Dr. Richard Hohenemser über das großrussische Volkslied. Sein auf liebevolle Studien gegründeter Vortrag legte im wesentlichen folgende Ergebnisse vor: Lieder, welche alte Sagenstoffe behandeln, sind nur aus dem Norden Rußlands überliefert und nur dort auch heute noch lebendig, obgleich der wichtigste dieser Stoffe, nämlich der von Fürst Wladimir und seiner Tafelrunde, seiner historischen Grundlage nach aus Kleinrußland stammt. Die Melodien der Sagenlieder sind formelhaft, d. h. sie bestehen aus einer größeren oder geringeren Anzahl kleiner Phrasen, welche sich oft wiederholen, häufig mit immer neuen Verzierungen versehen. Dem gleichen Typus gehören der Hauptsache nach die im Norden verbreiteten geistlichen Lieder (Legenden), sowie die bei Hochzeiten, Beerdigungen und Aushebungen gesungenen religiösen Lieder an, ferner auch viele weltliche Hochzeitslieder. Das Tonsystem ist das diatonische. Vorherrschend scheint die natürliche Molltonart zu sein; aber auch Dur ist nicht selten; doch kann die Melodie auf den verschiedensten Stufen beginnen und schließen. Als Tonika ist derjenige Ton zu betrachten, welcher rhythmisch und melodisch den Schwerpunkt bildet. Alterierung, in der Regel mit späterem Rückgang in die ursprüngliche Stufe, und auch Erhöhung in die 6. und 7. Stufe in Moll kommen vor. Beides deutet wahrscheinlich auf kleinrussische Einwirkung. Der Rhythmus ist ungemein kompliziert, indem häufig fortwährender Taktwechsel stattfindet, wobei auch der fünf- und der siebenteilige Takt zur Verwendung kommen. Als Grundlage einer ganzen Melodie scheinen diese Taktarten in Rußland seltener zu sein als z. B. bei den Südslaven. Sehr wichtig ist ferner die Periodisierung mit ungeraden Taktzahlen. Im zentralen Rußland ist das eigentliche Lied vorherrschend, welches, freilich auf einer höheren Stufe, im wesentlichen die gleichen Merkmale zeigt wie die Formeln des Nordens; doch sind Alterierungen noch seltener, und die Rhythmik wird klarer, die Periodenbildung übersichtlicher. In ganz Großrußland gibt es auch mehrstimmigen Volksgesang. Seine wichtigste Form besteht darin, daß die Melodie, während sie in der Hauptstimme erklingt, von einer oder mehreren Stimmen variiert wird, so daß zahlreiche Einklangsp parallelen entstehen. Um die Wiedergabe der ausgewählten Proben, deren deutsche Übersetzung Herr Karl Kuhls ausgeführt hat, machten sich Frl. E. Wende und Herr G. Wenzel verdient. Am Schlusse wurde eine Subskription auf eine von dem Vortragenden herauszugebende Sammlung großrussischer Lieder eröffnet.



In der Sitzung vom 12. Juni wurde das folgende Programm ausgeführt: 1. G. F. Händel: Concerto grosso für Streichorchester Nr. 22 (op. 6, Nr. 11). 2. Werke von Leopold Mozart: a) Klaviersonate Nr. 3, Cdur. b) Trio für 2 Violinen und Violoncell Ddur. c) Sinfonia da Camera für Solo-Horn, Solo-Violine, 2 Violon und Baß, Ddur. Ausführende: die Herren Foch, R. Melzer, Kgl. Kammermusiker Treff (Concertino), Frl. Calmus, Frl. Hodler, Herren Beckmann, Dr. Krabbe, Martienssen, H. Melzer und Mitglieder der Königl. Kapelle. Herr Prof. Dr. Max Seiffert gab zu den Kompositionen von Leopold Mozart erläuternde Bemerkungen.

Das Vereinsjahr wurde am 26. Juni mit einer Geschäftssitzung beschlossen, in welcher die Neuwahl des Vorstandes vollzogen wurde. Derselbe setzt sich für die nächsten zwei Jahre folgendermaßen zusammen: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Kretzschmar Ehrenvorsitzender. Prof. Dr. Johannes Wolf erster Vorsitzender. Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Stumpf zweiter Vorsitzender. Kgl. Bibliothekar Dr. Herm. Springer erster Schriftführer. Prof. Dr. Max Seiffert zweiter Schriftführer. Direktor Prof. Dr. F. Zelle Kassenwart. Max Schneider Musikwart. Geh. Regierungsrat Prof. Dr. M. Friedländer, Direktor Prof. Dr. Kopfermann, Dr. H. Leichtentritt, Dr. Werner Wolffheim Beisitzer.

Herm. Springer.

### Dresden.

In der am 2. Juli abgehaltenen 2. Sitzung unsrer neubegründeten Ortsgruppe brachte zunächst der Vorsitzende Herr Geheimer Reg.-Rat Dr. Ermisch in seiner begrüßenden Ansprache die sehr erfreuliche Nachricht, daß Herr Prof. Rich. Buchmayer das Amt eines 2. Vorsitzenden angenommen hat. Darauf hielt Herr Dr. Rud. Wustmann einen Vortrag über die Haydn-Zentenarfeier und den Wiener Kongreß der IMG., dem er als Delegierter der Dresdner Ortsgruppe beigewohnt hat. Er gab ein fesselndes Bild der in Wien und Eisenstadt verlebten Tage und verdiente sich dadurch den besonderen Dank der zahlreich erschienenen Zuhörer. Eine sehr anregende Debatte hielt die Anwesenden noch lange beisammen.

Arno Reichert.

### Leipzig.

Am 6. Juli fand eine Generalversammlung statt. Auf der Tagesordnung stand die Durchberatung der Statuten, sowie die Neuwahl des Vorstandes. Die gedruckten Statuten hatten längere Zeit gefehlt, so daß die Gelegenheit benutzt wurde, manchen Paragraphen eine etwas andere Wendung zu geben. Der Vorstand setzt sich nun aus folgenden Mitgliedern zusammen: Prof. Dr. A. Prüfer, 1. Vorsitzender; Dr. A. Schering, 2. Vorsitzender; Rich. Linnemann, Schatzmeister; Oberlehrer Kantor G. Borchers, 1. Schriftführer; W. Müller, 2. Schriftführer.

### Neue Mitglieder.

Dr. Julius Engel, Moskau, Spiridonowka, Haus Schubert.  
Stephan Strasser, Budapest, Városligeti fasor (Auzeile) 20a.  
Egon St. Willfort, Wien XVIII/2, Villa Willfort.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Madm. E. Delhez, Paris, jetzt: 38 rue Pergolèse.  
Dr. A. Möhler, jetzt: Steinhausen b. Schussenried (Württemberg).  
Dr. phil. Richard Münnich, jetzt: Schlachtensee b. Berlin, Eitel Fritz-Straße 14.

Ausgegeben Ende August 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.  
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

**SAMMELBÄNDE**  
**DER**  
**INTERNATIONALEN MUSIK-**  
**GESELLSCHAFT**

**(E. V.)**

**Zehnter Jahrgang 1908—1909**

---

Herausgegeben von

**Max Seiffert**



**LEIPZIG**

**DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL**



# INHALT.

---

	Seite
Altmann, Wilh. (Berlin).	
Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlaß . . . . .	477
Arnheim, Amalie (Berlin).	
Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert . . . . .	399
Chybiński, Adolf (Krakau).	
Zur Geschichte des Taktschlagens und des Kapellmeisteramts in der Epoche der Mensuralmusik . . . . .	385
Cummings, William H. (London).	
Dr. John Blow . . . . .	421
De la Laurencie, L. (Paris).	
Notes sur la jeunesse d'André Campra . . . . .	159
Engelke, Bernhard (Magdeburg).	
Johann Friedrich Fasch, Versuch einer Biographie . . . . .	263
Flood, W. H. Grattan (Enniscorthy).	
The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI. . . . .	563
Gregór, Josef (Wien).	
Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dich- tung. W. H. Wackenroder . . . . .	505
Hirschberg, Leopold (Berlin).	
Der Tondichter Adolf Bernhard Marx . . . . .	1
Hirzel, Bruno (München).	
Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinands I. aus dem Jahre 1527 . . . . .	151
Kamiński, Lucian (Charlottenburg).	
Mannheim und Italien. . . . .	307
Leichtentritt, Hugo (Berlin).	
Zur Verzierungslehre (Besprechung der Bücher H. Goldschmidt's und Ad. Beyschlag's) . . . . .	613
Ludwig, Friedrich (Straßburg i. E.).	
Besprechung von Joh. Wolf's Ausgabe der Weltlichen Werke H. Isaak's . . . . .	320

	Seite
<b>Macleau, Charles</b> (London).	
Sir George Smart, Musician-Diarist . . . . .	287
<b>Marnold, Jean</b> (Paris).	
Les Fondements naturels de la Musique Grecque antique . . . . .	323
<b>Nagel, Wilibald</b> (Darmstadt).	
Das Leben Christoph Graupner's . . . . .	568
Zu Nikolaus Erich . . . . .	634
<b>Nef, Karl</b> (Basel).	
Die Stadtpfeiferei und die Instrumentalmusiker in Basel (1385—1814)	395
Die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts . . . . .	532
<b>Preibisch, Walter</b> (Halle a. S.).	
Quellenstudien zu Mozart's »Entführung aus dem Serail« . . . . .	430
<b>Riemann, Hugo</b> (Leipzig).	
Kleine Studien zu Joh. Wolf's neuem Isaak-Band . . . . .	115
<b>Sachs, Curt</b> (Berlin).	
Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels . . . . .	284
<b>Scheurleer, D. F.</b> (Den Haag).	
Jean Marie Leclair L'aîné in Holland . . . . .	259
<b>Schünemann, Georg</b> (Berlin).	
Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Men- suralmusik. . . . .	73
<b>Seiffert, Max</b> (Berlin).	
Besprechung von Curt Sachs' »Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800« . . . . .	317
<b>Wäschke, H.</b> (Zerbst).	
Eine noch unbekannte Komposition J. S. Bach's . . . . .	633
<b>Wolf, Johannes</b> (Berlin).	
Bemerkungen zu Hugo Riemann's Isaak-Studien . . . . .	147





# Der Tondichter Adolph Bernhard Marx.

Von

**Leopold Hirschberg.**

(Berlin.)

So glänzend und zahlreich die Namen der Dichter und bildenden Künstler sind, die gleichzeitig streng wissenschaftlich tätig waren, so gering ist die Zahl derer, die in der Musik als Schriftsteller und zugleich als schaffende Künstler Bedeutsames geleistet haben. Lessing's sprachwissenschaftliche und kunstkritische, Goethe's naturwissenschaftliche, Schiller's historische Werke — und noch viel Beispiele wären anzuführen — schlossen dichterische, in höchster Begeisterung empfangene und geschaffene Werke nicht aus; Lionardo da Vinci malte die Mona Lisa und das Abendmahl und schrieb den Traktat über die Malerei —: als leuchtende Vertreter der Vereinigung von Schriftstellerei und musikalischer Schöpferkraft aber werden immer nur Robert Schumann und Richard Wagner zu gelten haben; Carl Maria v. Weber's, Ludwig Spohr's u. a. Schriften stehen nicht auf der Höhe ihrer Tondichtungen. Vielmehr zeigt sich recht häufig die auffällige Tatsache, daß beide Gebiete einander fast völlig ausschließen. Kaum gibt es einen, der phantastischere und glutvollere Gedanken über die Meister und Meisterwerke der Tonkunst gehabt und niedergeschrieben hat, als E. Th. A. Hoffmann; kaum ließe sich eine feinsinnigere Musikästhetik denken als die, welche man sich aus den Schriften der Bettina Arnim zusammenstellen könnte — und wie ungemein fallen ihre musikalischen Kompositionen gegen ihre Gedanken und Worte ab!

In diese letztere Kategorie hat man nun auch — wenn man es überhaupt der Mühe wert gehalten hat, ein paar Worte darüber zu verlautbaren — den Mann gestellt, dessen Beethoven- und Gluck-Werk noch heute unerreicht dasteht — Adolph Bernhard Marx. Seine Bedeutung als Schriftsteller wird nicht einmal von dem hämischsten Verkleinerer seiner kompositorischen Tätigkeit, Robert Eitner<sup>1)</sup>, angetastet; für Marx' Leistungen als schaffender Künstler ist bis heute die von dem trefflichen Ledebur<sup>2)</sup> getane Äußerung gültig gewesen, daß er es darin ebenso wenig wie die andern Theoretiker Berlins zu größerem Erfolge hat bringen können. Mendel<sup>3)</sup> und Fétis<sup>4)</sup> geben nur einen Auszug aus Ledebur's Abhandlung. Wenn aber K. Storck<sup>5)</sup> in einem Werke, das moderne Gesichtspunkte verfolgen will, in zwei Zeilen nur erwähnt, daß Marx mit den Oratorien »Johannes der Täufer« und »Moses«

---

1) Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 20, p. 533—539.

2) Tonkünstler-Lexikon Berlins. Berlin 1861, p. 351—353.

3) Musikal. Konvers.-Lexik., 1877, Bd. 7, p. 94/95.

4) Biogr. univ. des musiciens. Paris 1864, Bd. 6, p. 13.

5) Geschichte der Musik 1904, p. 714.

in der Reihe von Bruch und Reinthaler steht, so beweist das nur, daß die Basis dieses apodiktischen Orakelspruches eine sehr schwankende ist, und daß Storck die beiden Werke überhaupt niemals gesehen, geschweige studiert hat; beim »Johannes« war dies schon deshalb nicht möglich, weil er nur handschriftlich im Besitz von Marx' Witwe Therese existiert; hätte er aber das andere — gedruckte — Werk auch nur angesehen, so würde er wenigstens den Titel richtig »Mose« geschrieben haben. So macht man »Musikgeschichte«. Eine Fülle von Gehässigkeit und absichtlicher Unwahrheit, verbunden mit totaler Unkenntnis der Marx'schen Tonschöpfungen (er selbst erklärt, nur den »Mose« und die Sonate Op. 16 zu kennen), zeigt sich aber in Robert Eitner's Ausführungen, aus denen ich nur folgende Stellen hervorheben will:

»Die Natur, die ihn mit scharfem Verstande ausstattete, hatte ihm die Fantasie verwehrt.« — »Er war urteilslos seinen eigenen Kompositionen gegenüber. Um der unsäglichen Mühe willen, die sie ihm gemacht hatten, betrachtete er sie mit einer wahren Affenliebe. Einen Tadel gegen seine Kompositionen konnte er nicht ertragen.«

Nach diesen völlig unparlamentarischen Ausdrücken berührt Ed. Bernsdorf's<sup>1)</sup> Äußerung wohlthuend: »Als Komponist ist Marx eigentliches schöpferisches Talent nicht zuzusprechen; doch interessirt er zuweilen durch geistreiche Intention.«

Stellen wir nun diesen oberflächlichen, durch Kenntnis ungetrübten Urteilen andere gegenüber, die sich teils auf eingehendes Studium der Werke, teils auf liebevolles und verständiges Eingehen in die besonderen Eigentümlichkeiten des Tondichters gründen. In einem mit E. K. unterzeichneten Artikel des Jahres 1845<sup>2)</sup> ist zu lesen:

»Wir finden es im allgemeinen beachtenswerth, wenn der Theoretiker sich auch im Praktischen versucht, und glauben, daß gerade Marx, der auch die Theorie mit künstlerischem Blick auffaßt, unter vielen Theoretikern am meisten zur Komposition berufen ist.«

Aus dem Jahre 1846<sup>3)</sup> stammen folgende beide bemerkenswerte Äußerungen:

»Marx hat seit einigen Jahren (es sind 20, Anm. d. Verf.) angefangen, sich auf dem Gebiete der schaffenden Musik mit einem Gewichte, einer Tüchtigkeit, Kraft und Vielseitigkeit geltend zu machen, wie das wohl nur in äußerst seltenen Fällen bei eminenten Autoritäten im theoretischen Fache vorgekommen sein mag.« — »Noch ein halb Dutzend solcher Gaben, wie diese hier<sup>4)</sup>, und es wird den Sadducäern, die ihn nur als grundgelehrten Theoretiker und Reflexionskomponisten gelten lassen wollen, der Mund gestopft sein.«

Am bedeutsamsten in dieser Hinsicht aber erscheint ein anonymer Artikel von 1844<sup>5)</sup>, aus Berlin eingesandt, den ich — mit Auslassung von Spezialbesprechungen einzelner Werke, die erst später ihren Platz finden werden — hier *in toto* einzurücken mich verpflichtet fühle. Er ist überschrieben »A. B. Marx als Komponist« und lautet, nachdem die Einleitung über Genie und Talent einer- und die durch Studium erlangte künstlerische Durchbildung andererseits im allgemeinen sich ausgelassen hat, folgendermaßen:

1) Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Dresden 1857, Bd. II, p. 906.

2) Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 23, Nr. 8.

3) Allg. Musikal. Zeitung 1846, Nr. 22 und 49.

4) »In der Frühe«, Op. 20. S. später.

5) Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 20, Nr. 27, 28.

»Doch es steht noch nicht so schlecht um die Musik und namentlich um die deutsche Musik unserer Zeit, daß es nicht auch Männer gäbe, deren Werke in Begeisterung empfangen und in echt künstlerischer Vollendung geboren worden sind. Wir zählen zu diesen Männern einen, dessen Verdienste um die Wissenschaft genugsam anerkannt, dessen Kompositionen sich aber bis jetzt einen zu kleinen Kreis von Verehrern erworben haben. Es ist A. B. Marx. Schreiber dieses kennt von seinen Kompositionen das Oratorium Mose<sup>1)</sup>, drei Gesänge für Männerchor<sup>2)</sup>, endlich Nahid und Omar<sup>3)</sup>. Er findet in diesen Werken eine so wahre und scharf gezeichnete Charakteristik, daß dem sinnigen Zuhörer mit den Tönen zugleich das wirkliche Bild des durch die Musik Ausgesprochenen klar vor die Seele tritt. Er findet in denselben ferner eine so vollendete musikalische Durchbildung, daß kein Gedanke auftritt, der sich nicht fertig und in großartiger Fülle ausspräche. Die musikalischen Formen sind mit Kühnheit gehandhabt, nicht in ängstlicher Weise am Herkömmlichen festhaltend, nicht in sklavischer, geistloser Nachahmung sich schwächlich an das Bestehende anklammernd; aber ebensowenig in thörichtem, knabenhaftem Muthwillen zertrümmernd, um ein Nichts an die Stelle des Vorhandenen zu setzen. Marx fußt in seiner Wissenschaft und Kunst auf dem festen Boden der Vergangenheit. Die Geschichte und die unsterblichen Werke unserer Heroen sind seine Lehrmeister. Aber er hat ihre Offenbarung nicht in der Weise aufgefaßt, daß sie uns eine pedantische Norm und jedem lebendigen Fortschritt ein Hemmschuh sein soll, sondern er hat sie in sich verarbeitet, sich geistig zu eigen gemacht. In diesem fruchtbaren Boden wurzelnd, von seinen nährenden Säften bis in das innerste Mark durchfruchtet und in dem herrlichen Sonnenschein einer frischen, jugendlichen Phantasie, eines tiefen, gesunden Gefühls konnten Früchte reifen, wie wir sie jetzt in seinen Kompositionen vor uns sehen.

»Es ist meine Absicht gewesen, meine Meinung klar und offen darzulegen. Sie ist die Frucht einer genauen Kenntniss und vorurtheilsfreien Prüfung der genannten Werke und weder durch eine dilettantische Vorliebe für dieselben, noch unter dem Einfluß persönlicher oder anderweitiger Rücksichten entstanden. Ob sie die richtige ist, das mögen die, denen wirklich das lebendige Gedeihen und Vorwärtsschreiten der Kunst am Herzen liegt, das mag die mächtige Stimme der kommenden Zeit entscheiden. Mir scheinen die Marx'schen Werke das schlagende Zeugniß abzulegen, daß sein letzter und höchster Beruf die Komposition ist. Wie er selbst darüber denkt, weiß ich nicht; ich kann jedoch nicht umhin, hier den heißen Wunsch auszusprechen, daß er, selbst mit Hintansetzung seiner wissenschaftlichen Thätigkeit, sich vorzugsweise dem schöpferischen Drange hingeben möge.

»Es reiht sich der Wunsch an, daß seine Werke, mehr als es bisher geschehen, dem Publikum in öffentlichen Aufführungen vorgeführt würden. — Ich schließe mit dem Wunsche, daß musikalische Blätter die neu erscheinenden Kompositionen von Marx sorgfältig prüfen und ausführlich besprechen mögen. Die hier aufgestellten Ansichten sollen keineswegs die Kritik gewinnen. Wer anders denkt, der erkläre sich darüber. Aus dem offenen Kampfe der Meinungen geht die Wahrheit siegreich hervor; sie soll aber nicht durch böswilliges Geschwätz und kleinstädtische Klatschereien getrübt und entstellt werden.«

Wir unterlassen es vorläufig, derartig widersprechende Urtheile, wie wir sie jetzt gelesen haben, auf ihren Wert hin zu prüfen, und wollen nun noch Marx' eigene Äußerungen über seine Kompositionen zusammenstellen, um zu ermitteln, woraus sich Eitner eine »Affenliebe« konstruiert hat. Aus des Autors eignem Munde hat er ein solch lächerliches Selbstlob, wie er es seinen Lesern aufnötigen will, sicherlich nicht gehört; seine Weisheit muß also aus

1) Op. 10, s. später.

2) Op. 6, s. später.

3) Op. 9, s. später.

Marx' Schriften stammen, und wir wollen zu seiner Ehre annehmen, daß er sie mit gleicher Gewissenhaftigkeit daraufhin geprüft hat, wie es der Schreiber dieses von sich sagen darf. In seinen theoretischen Hauptwerken, der »Lehre von der musikalischen Komposition«<sup>1)</sup>, der »Allgemeinen Musiklehre«<sup>2)</sup>, der »Alten Musiklehre im Streit mit unserer Zeit«<sup>3)</sup>, der »Chorschule«<sup>4)</sup>, der »Gesanglehre«<sup>5)</sup> redet er, wenn er auf Komponieren und Komponisten zu sprechen kommt, niemals von sich selbst; in den trefflichen Werken »Über Malerei in der Tonkunst«<sup>6)</sup>, »Das Ideal und die Gegenwart«<sup>7)</sup> und der »Organisation des Musikwesens«<sup>8)</sup> werden nur allgemeine Gesichtspunkte in großzügigster, geistreichster Weise erörtert. So bleiben uns nur noch »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik«<sup>9)</sup> und die »Erinnerungen«<sup>10)</sup>. Im ersteren Werke kommt für uns lediglich folgende Stelle (p. 191), wo Marx von dem »Oratorium der Zukunft« spricht und dabei seines »Mose« gedenkt, in Betracht:

»Ich selber habe die Last dieses Zweifels neben manchem beglückenden Erfolg an jenem Werk erfahren müssen.«

Größer ist die Ausbeute naturgemäß in den »Erinnerungen«. Ich zitiere folgende Stellen daraus:

Bd. 1, p. 9,10: »Später erst, damals noch ganz unvorhergesehen, zeigte sich der große Einfluß, den die vertraute Bekanntschaft mit der Bibel auf mich als Komponisten und Schriftsteller äußern sollte.«

Bd. 1, p. 62: »Der Gedanke, den Lebensbedarf, — und schon hatte die Verarmung meiner Eltern den Blick des jungen Auges nach dieser Richtung hingezwängt, — durch Komposition zu gewinnen, erschien mir als Entwürdigung der heiligen Kunst, etwa als sollte ein frommer Christ im Abendmahl leibliche Nahrung erblicken.«

Bd. 2, p. 219f.: »Die Laufbahn des Komponisten, — sie mußte aufgegeben werden. Die Pflicht für die Meinen forderte das gebieterisch. Ich mußte mich unterwerfen. Zwar ward noch viel komponiert, manches auch herausgegeben, aber den großen Unternehmungen, den Oratorien und Opern mußte entsagt werden. Zum Glück ist nur Wenigen auferlegt, zu erfassen, was dies heimliche Morden in eigener Brust bedeutet. Zwar — es blieb noch ein Weg offen. Ich konnte mich zu Zugeständnissen gegen die Fassungskraft der Ausführenden und der Zeitgenossen, wie sie besonders seit 1848 geworden war, herbeilassen. Allein dies war kein Weg für mich. Ihn zu gehen wäre leicht gewesen, aber ihn zu betreten mußte meiner Sinnesart und der strengen heiligen Pflicht der Wahrhaftigkeit, die mir stets als unverbrüchliches Gesetz des Künstlers gegolten, schlechthin unmöglich sein. — — Nein! Die Wahl von den idealen Gebilden, die mich umschwebt und noch heute nichts von ihrem Glanze verloren haben, zurückzutreten, oder sie zu umlügen und treulos zu fälschen, diese Wahl war für mich keine. So war damals mein Sinn, so ist er bis heute geblieben und wird sich in mir nimmer ändern.«<sup>11)</sup>

Auf speziellere Äußerungen des Tondichters zu einzelnen seiner Werke werden wir bei der Besprechung dieser stoßen; die hier angeführten, welche allgemeinerer Natur sind, lassen wohl ein hohes Bewußtsein von den idealen Pflichten eines Komponisten erkennen, aber keine törichte Selbstbespiegelung.

1) Leipzig 1837—1847 und zahlreiche Neu-Auflagen, 4 Bde.

2) Leipzig 1839.

3) Leipzig 1841.

4) Leipzig 1860.

5) »Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch.« Berlin 1826.

6) Berlin 1828.

7) Jena 1867.

8) Berlin 1848.

9) Leipzig 1855.

10) 2 Bände, Berlin 1865.

11) Es ist, als ob Richard Wagner hier spräche!

Wir werden deshalb jetzt die Werke selbst einer objektiven Beurteilung zu unterwerfen und zu untersuchen haben, was von ihnen »lebensfähig« ist oder nicht.

## I. Im Druck erschienene Kompositionen.

Sämtliche im Druck erschienenen Marx'schen Kompositionen zusammenzubringen, war, trotzdem ihre Zahl nicht groß ist, eine recht mühsame Arbeit. Dabei ergab sich, daß Op. 27 die letzte Publikation des Tondichters war, daß aber in der Reihe der Opuszahlen die Nummern 1, 3, 6, 7, 8, 9, 10 fehlten. Es ist mir gelungen, die Lücken durch gedruckte ohne Opuszahl erschienene Werke insofern auszufüllen, als die Zeit ihres Erscheinens genau festgestellt werden konnte. Nur ein als Op. 8 einzureihendes gedrucktes Werk war nicht zu ermitteln.

Bei der nun folgenden bibliographisch genauen Zusammenstellung der Werke, welche die erste ihrer Art ist, sind die von mir mit Opuszahlen versehenen durch eine ( ) bezeichnet.

(Op. 1). **Drey Chorgesänge, vier- und sechstimmig mit Piano-fortebegleitung, componirt und Herrn Hofmaler Wilhelm Hensel nebst seiner Gattin Fanny Hensel gewidmet.** Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Pr. 1 Rthlr. 8 gr. (30 Seiten). Qu.-Fol. Erschienen 1830.

Die Opusbestimmung war hier dadurch sehr einfach, daß dieses Werk in der untern Ecke jeder Platte die Verlagsnummer 5031, das als Op. 2 gleichfalls bei Breitkopf & Härtel gedruckte die Nummer 5051 aufweist. Außerdem ist mir durch die Freundlichkeit von Frau Professor Therese Marx, der ich hier gleich meinen Dank darbringen möchte, die Orchesterpartitur des ersten der Gesänge in der Handschrift des Komponisten mit der Jahreszahl 1830 übermittelt worden; wir kommen darauf noch zurück.

Nr. 1. Morgengesang der Parsen.

Die Dichtung stammt nach dem Titelblatte der Originalpartitur von Heinrich Stieglitz<sup>1)</sup>, einem intimen Freunde unseres Tonsetzers, und muß letzterem von dem Dichter handschriftlich mitgeteilt worden sein, was öfters geschehen ist<sup>2)</sup>. In keinem der in Betracht kommenden, von mir durchforschten Werke<sup>3)</sup> findet sich dasselbe gedruckt; nur folgende Bemerkungen in den Briefen von Heinrich Stieglitz an seine Braut Charlotte<sup>4)</sup> wären zu berücksichtigen:

Th. 2, p. 128. Brief vom 12. März 1827: »Ich hatte diesen Morgen eben den Parsengruß »An die Morgenröthe« gesungen.« — Th. 2, p. 456. Brief vom 9. Juli 1828: »In diesen Tagen sind mir einige kurze energische Chöre für Marx zur Komposition — nicht »Orient«, seit dem Herbste das erste, was ich außerhalb diesem gemacht — recht gelungen.«

Geheimnisvoll und leise wogend, wie ferner Harfenklang, beginnt das Klavier:

1) 1801—1849. Bekannt ist der tragische Selbstmord seiner Gattin Charlotte.

2) S. später.

3) Gedichte zum Besten der Griechen, Leipzig 1823; Bilder des Orients, 4 Bände, Leipzig 1831—1833; Berliner Musenalmanach für das Jahr 1830, Berlin 1830.

4) 2 Teile, Leipzig 1859.

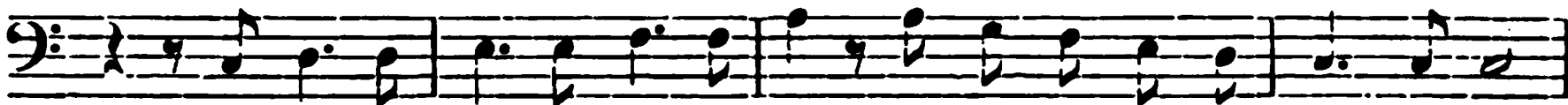




am Schluß des vierten Taktes steigert sich das leise Harfenspiel zu fremdartigen Akkordfolgen:



als wenn das grell erstrahlende Sonnenlicht die Augen der frommen Beter blendete, um schnell beruhigend wieder in C-dur einzulenken, worauf dann mit dem achten Takte die Baßstimmen in milder Abgeklärtheit, umzittert von der Begleitungsfigur des Anfangs, den Gesang anheben:



Des Morgens fri-scher O - dem weht, und wek-ket Duf-te rings um - her.

die Altstimmen lösen die ersten Sänger ab und führen das Thema weiter aus, wobei die Begleitung anschwellend in höhere Tonlagen sich begibt. Leise flüstern nun noch die hohen Frauenstimmen:



Und wek-ket Duf - te rings um - her!

dann aber vereinen sich alle zu kräftigeren Akzenten, die Begleitung wird vollstimmiger bis zum Einsatz des Fortissimo beim Sonnenaufgang. Noch einmal beginnt, nach langen Fermaten, ein feierlich-liebliches Wechselspiel der vier Stimmen:

Sopran—Alt.

Das Au - ge wen-det sich zum Licht!

Tenor.

Das Au - ge wen - det sich zum

Baß.

Wen-det sich zum Licht!

Das Au - ge wen - det sich zum Licht!

Wen - det sich zum Licht!

Licht!

Wen - det

In prachtvollen Harmonien von höchster Stärke endet der ungemein wirkungsvolle Chorgesang.

Die handschriftliche Partitur trägt auf dem Titelblatt den Vermerk: »Seinem Freunde Felix Mendelssohn-Bartholdy«; die Widmung an Mendelssohn's Schwester und Schwager ist also erst kurz vor dem Druck erfolgt<sup>1)</sup>. Das Orchester besteht aus Streichquintett, Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörnern, Trombone alto, tenore und basso; letztere erklingen nur während der acht Schlußakte.

## Nr. 2. Heuer.

Ein lustiger, im Vergleich zum ersten aber unbedeutender Chor »Frisch nun, greift das Tagwerk an«, in den Singstimmen gut gearbeitet, in der Begleitung etwas dürftig, vielleicht absichtlich als einfaches Erntelied, vom Volkschor zu singen, aufgefaßt. Der Dichter war trotz heißen Bemühens nicht zu ermitteln.

## Nr. 3. Nach dem Siege von Heinrich v. Kleist.

Die Überschrift stammt von Marx selbst; die prächtigen Worte stehen in Kleist's »Penthesilea« (Tübingen 1809, p. 99):

Chor der Jungfrau (mit Musik).

Ares entweicht!  
Seht wie sein weißes Gespann  
Fernhin dampfend zum Orkus niedereilt!  
Die Eumeniden öffnen, die scheußlichen:  
Sie schließen die Thore wieder hinter ihm zu.

Eine Jungfrau.

Hymen! Wo weilst du?  
Zünde die Fackel an, und leuchte! leuchte!  
Hymen! wo weilst du?

Chor.

Ares entweicht! usw.

1) Von dem Verhältniß beider Tonkünstler wird noch später die Rede sein müssen; Marx berichtet darüber ausführlich in den »Erinnerungen« Bd. 1, p. 168f., 248f.; Bd. 2, 107 ff.

An die Vorschrift des unsterblichen Dichters hat sich Marx nicht gehalten; nicht von einem Frauen-, sondern einem sechsstimmigen gemischten Chor (je zwei Soprane und Tenöre, Alt und Baß) läßt er die Worte singen. Die Anordnung ist im allgemeinen so getroffen, daß die Männerstimmen als erster, die Frauenstimmen als antwortender zweiter Chor aufzufassen sind. Zwei gesonderte Themen — dem Sinn der Dichtung entsprechend — in verschiedenen Ton- und Taktarten gelangen zu trefflichster thematischer Durchführung. Das erste, *Allegro brioso*, im kriegerischen, schmetternden D-dur, ist folgendermaßen:



Der Mittelsatz, im nämlichen Zeitmaß, wird fast nur vom Frauenchor gesungen:



Erst zehn Takte, bevor das erste Thema wieder einsetzt, treten auch die Männerstimmen leise begleitend hinzu, um zum Allgesang, der bis zum Schluß »*Maestoso*« anhält, überzuleiten. Es dürfte wohl keinem Zweifel unterliegen, daß auch dieses Stück von Marx für Gesang und Orchester gedacht und geschrieben wurde; das Klavier wird immer nur unvollkommen die Trompeten des Anfangs- und Schluß-, sowie die trillernden Flöten des Mittelsatzes wiedergeben können. Das sehr effektvolle Werk ist für das noch nicht bearbeitete und ziemlich materialarme Thema »Kleist in der Musik« besonders interessant.

Op. 2. Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und Madame Sophie Cossmann gewidmet. Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. 2<sup>s</sup> Werk. 1<sup>es</sup>, 2<sup>es</sup> Heft. Pr. 12 Gr. 11 + 13 Seiten. Qu.-Fol. Erschienen 1830.

#### Nr. 1. Schlummerlied.

Die Dichtung stammt von Heinrich Stieglitz (s. vorher) und ist ein am Freitag den 28. Dezember 1827 abends an seine Braut geschriebener Brief, überschrieben »Schlummerlied an Lottchen« <sup>1)</sup>. Unter dem Titel »Schlummerlied« ist es 1830 gedruckt erschienen <sup>2)</sup>. Für die innigen Dichterworte hat der Komponist eine gleich seelenvolle Sprache gefunden. Das Lied ist ganz einfach, strophisch geschrieben, die Begleitung durchweg wiegend und pp:



Harmonische Veränderungen zeigen sich nur vorübergehend in der Form von

1) Briefe an seine Braut Charlotte. Leipzig 1859, T. 2, p. 290.

2) Berliner Musen-Almanach für das Jahr 1830, p. 210.

Vorhalten; Melodienführung und Stimmung erinnern sehr an Ähnliches von Peter Cornelius.

Nr. 2. Im Sommer.

Goethe's aufjauchzendes Gedicht<sup>1)</sup> »Wie Feld und Au so blinkend im Than!« ist sehr häufig komponiert worden. Marx hat sich nicht auf Künsteleien eingelassen, sondern den einfach volkstümlichen Ton sinngemäß wiedergegeben. Der Gegensatz der beiden Strophen wird durch eine ganz geringe Änderung der Begleitung erzielt, die während der ersten Hälfte der zweiten Strophe — zum Ausdruck der Depression — eine Oktave tiefer als in der ersten gesetzt ist.

Nr. 3. Aus: »Was ihr wollt« von Shakespeare.

Ich stehe nicht an, die Marx'sche Betonung<sup>2)</sup> des berühmten Narrenliedes als die beste mir bekannte zu erklären; sie übertrifft selbst die schöne Komposition des Peter Cornelius<sup>3)</sup>. Ohne Künstelei gibt das herbe G-moll und die straffe Rhythmik, der Singstimme sowohl wie der Begleitung, den Grimm und die Verzweiflung des Mannes mit der Schellenkappe wieder. Diese Rigolettostimmung — wenn ich mich so ausdrücken darf — atmet auch das Kompositionsfragment Karl Loewe's<sup>4)</sup>. Der Marx'sche Gesang ist durchaus szenisch gedacht; das schnelle Tempo (*Agitato*) schildert, daß der Narr unlustig ans Werk geht und schnell damit fertig sein will. Im Gegensatz zu dem lauten:



steht das leise, gedehnte



Erschütternd wirkt die wilde Stelle:



Und nun folgt eine großartig empfundene Chromatik in der Oberstimme der Begleitung — ganz ähnlich wie in Franz Schubert's unvergleichlichem »Wegweiser«<sup>5)</sup> — ist es doch, als hätte der Sprecher den geistigen Blick hier ebenso unverrückt auf das Ende, den Tod, gerichtet, wie der einsame Wanderer der »Winterreise«.

1) Goethe's Werke. Ausg. letzter Hand. Stuttgart und Tübingen 1827, Bd. 1, p. 88.

2) Goethe'scher Sprachgebrauch; ein für allemal in dieser Arbeit an Stelle des gräßlichen »Vertonung«.

3) Duette für Sopran und Baß. Op. 16, Nr. 3.

4) Gesamtausgabe, Breitkopf u. Härtel, Bd. 2, p. 76.

5) Die Winterreise, Nr. 20.

Die Übersetzung des Liedes ist die noch immer unerreichte von August Wilhelm Schlegel<sup>1)</sup>.

Nr. 4. Sinesischer Poetenklub.

Das originelle Gedicht ist von Heinrich Stieglitz<sup>2)</sup>.

Ergötzlich gibt die Musik die fade, gelangweilte Stimmung der Teegesellschaft wieder; nur fünf Akkorde zeigen sich in den acht Takten:

Sie saßen zusammen und tranken The, und machten flau-e Ge-sich-ter; die

ei-nen sprechen vom A B C, die an-dern putz-ten die Lich-ter.

im übrigen gehen Singstimme und Begleitung durchaus *unisono*. Die Tempo-bezeichnung heißt einfach »Faul«. In ganz ähnlicher Weise ist Loewe bei der Komposition der Goethe'schen Farce »Gutmann und Gutweib«<sup>3)</sup> vorgegangen.

Nr. 5. In der Ferne.

Von Heinrich Stieglitz gedichtet und unter dem Titel »Schifferlied« gedruckt<sup>4)</sup>.

Hübsche kurze Barkarole für eine weiche Baritonstimme. In der Begleitung ist außer der interessanten Harmonisierung das viertaktige Nachspiel bemerkenswert, welches im *ppp* wie das tränenerfüllte Auge des vom Vaterland Geschiedenen anmutet.

Nr. 6. Jägers Hoffen, aus Undinens Gruß von L. M. Fouqué.

Über Marx' Festspiel »Undinens Gruß« wird im dritten Teil dieser Abhandlung (bei den ungedruckten Werken) noch die Rede sein. Das hier vorliegende einfache Jägerliedchen ist strophisch komponiert, anmutig, doch ohne besondere Eigentümlichkeiten.

Nr. 7. Auf der Wanderung.

Das nur acht kurze Zeilen umfassende Gedicht von H. Stieglitz<sup>5)</sup> ist

1) Shakespeare's dramatische Werke. Berlin 1797, T. 2. p. 214.

2) Berliner Musen-Almanach 1830, p. 150.

3) Gesamtausgabe. Bd. 11, p. 116.

4) Berliner Musen-Almanach 1830, p. 45.

5) Ebendasselbst, p. 289.



tief empfunden. Bei der Komposition ist besonders die relativ große Länge des Vor- und Nachspiels zu erwähnen: je acht Takte umfassend, bei vierzehn Takten Singstimme. Die durchweg imitatorisch gehaltene Klavierstimme drückt sehr treffend die Unermüdlichkeit, zugleich aber auch die Hoffnungslosigkeit des Wandernden aus:

Con moto.



In der ganzen Stimmung und Anlage scheint mir der Gesang viel Ähnlichkeit mit Robert Schumann's berühmtem, 1840 komponierten »Zwielicht« zu haben<sup>1)</sup>.

Nr. 8. Luther's letzte Worte (nach einer Sage). Virgil's Aeneide: B. 4, V. 653.

Heinrich Stieglitz macht zu seinem kleinen, zweistrophigen Gedichte<sup>2)</sup> folgende Bemerkung:

»Es geht eine Sage, die beiden letzten der Virgilischen Verse:

*Dulces exuviae, dum fata Deusque sinebant,  
Accipite hanc animam, meque his absolvite curis.  
Vixi, et quem dederat cursum fortuna, peregi;  
Et nunc magna mei sub terras ibit imago*

seyen Luthers letzte Worte vor seinem Hintritt aus der Welt gewesen. — Obgleich nichts Authentisches darüber hat ermittelt werden können, ist doch die Sage zu schön und bedeutungsvoll, als daß sich das Herz erwehren könnte, ihr Glauben beizumessen. «

Die schönen Worte des römischen Dichters lauten in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß<sup>3)</sup>:

»Theuere Liebesgeschenk', als Gott und Geschick es vergönnte,  
Nehmt die ermüdete Seel', und befreit mich solcher Betrübniß!  
Ja ich lebt', und vollbrachte den Lauf, den das Schicksal mir anwies;  
Und nun wandelt mein Geist, ein erhabenes Bild, zu den Schatten. «

Zweifellos ist diese zu den lateinischen Worten gesetzte Komposition (abermals für Bariton) der bedeutendste der zwölf Gesänge; man darf wohl weiter ohne Übertreibung sagen, daß diese Betonung in die bedeutenden Stücke der deutschen Gesangsmusik überhaupt gehört. Und sie ist völlig vergessen.

1) Liederkreis von Eichendorff, Op. 39, Nr. 10.

2) Berliner Musen-Almanach 1830, p. 281.

3) Des Publius Virgilius Maro Werke, Braunschweig 1799, Bd. 2, p. 257.

Die große Menge wird sie allerdings ebenso wenig berühren, wie Franz Schubert's »Fragment aus dem Äschylus«; für Kenner aber gewährt sie den gleichen Genuß wie letzteres. Schwer (*Andante sostenuto, quasi Adagio*) und vollstimmig setzt das Klavier ein und bleibt bis zum Schluß durchweg im strengsten, vierstimmigen Satze. Der Vergleich mit Bach liegt hier so nahe, daß man Marx' ungeheure Verdienste um die Bach-Forschung<sup>1)</sup> und sein eingehendes Studium des Meisters weiter gar nicht zu erwähnen benötigt ist. Daß die Deklamation der schwierigen hexametrischen Form eine meisterhafte ist, braucht bei einem so hochgebildeten Manne, wie Marx es war, auch nicht besonders betont zu werden. Sehr interessant ist es nun, die dem Stieglitzschen Gedichte beigefügte Komposition Zelter's mit der Marx'schen zu vergleichen. Der Vergleich fällt sehr zum Nachteil Zelter's aus, wenn er sein Werk auch mit »Vespera Lutheri« und »*Pathetice*« überschrieben hat. Schon die Wahl der Taktart ( $\frac{6}{8}$ ) bei Zelter beweist, daß er die Rhythmisierung des Hexameters sich gar nicht anders als in der hergebrachten Weise denken konnte (Marx hat  $\frac{4}{4}$ -Takt gewählt); dazu ist die Begleitung in seiner bekannten Manier sehr dürftig. Am abstoßendsten jedoch wirken die der Würde eines solchen Gesanges total ins Gesicht schlagenden Koloraturen der Singstimme (5 volle Takte bei im ganzen 27); Marx hat dies selbstverständlich völlig vermieden. Es wäre dankenswert, wenn dieser Gesang wenigstens durch einen Neudruck bekannt gemacht würde.

#### Nr. 9. Der 15<sup>te</sup> May.

Goethe's wundervolle Dichtung<sup>2)</sup> trägt nur die Überschrift »May«.

Auch diese Betonung ist als glücklich gelungen zu bezeichnen. Nach einem *Harpeggiando*-Vorspiel von 8 Takten (*Allegretto con moto*,  $\frac{4}{8}$ , F-dur) in luftigsten Sechszehnteln bildet sich die Begleitung derart, daß ihre Oberstimme konform mit der Singstimme, nur eine Oktave höher, geht, während die Unterstimme orgelpunktartig in Sechszehnteln beharrt. Sehr hübsch ist ein zweimaliges, echoähnliches Zwischenspiel; bemerkenswert, daß die Modulation auf das geringstmögliche Maß beschränkt ist: Takt 1—21 durchweg F-dur, Takt 22 und 23 kleine Modulation, Takt 24—34 (Schluß) abermals F-dur.

#### Nr. 10. Aus: Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten, von Goethe.

Es ist Nr. VII des berühmten Zyklus<sup>3)</sup>; die Loewe'sche Betonung desselben Gedichtes trägt die Überschrift »Canzonette«.<sup>4)</sup>

Die Marx'sche Komposition ist durch besondere Innigkeit gekennzeichnet; nach den kräftig gesungenen Worten



1) Siehe den Schluß dieser Arbeit.

2) Goethe's Werke. Ausgabe letzter Hand. Stuttgart und Tübingen 1827. Bd. 3, p. 38.

3) Berliner Musen-Almanach 1830, p. 9.

4) Gesamtausgabe, Bd. 11, p. 64.

deren Begleitung nur aus zwei starken, kurz abgerissenen Akkorden im zweiten Takte besteht, beginnt alsbald eine sanfte, rieselnde Begleitungsfigur einzusetzen:



die nun bis zum Schluß der Strophe beharrt und das Heimlich-drängende der Liebesworte sehr schön zum Ausdruck bringt. Nach kurzer Unterbrechung tritt sie wieder, doch verändert, hervor; die Singstimme steigert sich in über zwei Takte ausgebreiteter Koloratur:



zu hohem Jubel, um — genau wie in Franz Schubert's »Ungeduld« — in stiller Seligkeit zu verklingen.

#### Nr. 11. Rheinweinlied von M. Veit.

Der Dichter dieses Gesanges<sup>1)</sup> gab mit Heinrich Stieglitz zusammen den »Berliner Musen-Almanach für das Jahr 1830« heraus.

Ein strophisches, kurzes und urwüchsiges Studentenlied, nur fünf Takte Gesang im Polonaisentempo (zechenden Burschen angemessen) umfassend; nach der dritten Strophe des durchweg lärmend gesungenen Liedes folgt ein langes, nicht minder lautes Klaviernachspiel von nicht weniger als 13 Takten. Zur Aufnahme ins Kommersbuch wohl geeignet.

#### Nr. 12. Eine Nacht auf Kamtschatka.

Diese Ballade hat abermals Heinrich Stieglitz zum Verfasser<sup>2)</sup> und ist der umfangreichste der zwölf Gesänge, als Balladenkomposition von nicht geringer Bedeutung. Marx' vertraute Freundschaft mit dem Meister der Gesangsballade, Carl Loewe, mit dem er zusammen die Schule und den musiktheoretischen Unterricht bei Türk in Halle besuchte<sup>3)</sup>, konnte nicht ohne Einfluß auf sein künstlerisches Empfinden bleiben. In seiner Zeitschrift<sup>4)</sup>, die er sieben Jahre redigierte, hat Marx sehr häufig auf die Bedeutung der Loewe'schen Balladen hingewiesen und in feinsinniger Weise ihre Eigentümlichkeit und Originalität hervorgehoben. Das wichtige Erfassen dessen, was in Loewe's Meisterwerken neu war und diesen deshalb zum Begründer der klassischen Balladenkomposition machte, konnte für einen Mann wie Marx keine Schwierigkeiten haben und mußte zugleich, wenn er sich vor eine ähnliche Aufgabe gestellt sah, sein Schaffen bestimmen. Und so sehen wir auch bei dieser Ballade, die eine umfangreiche Baßstimme verlangt, die Einheitlichkeit, die Herausbildung des Ganzen aus einem einzigen Thema aufs

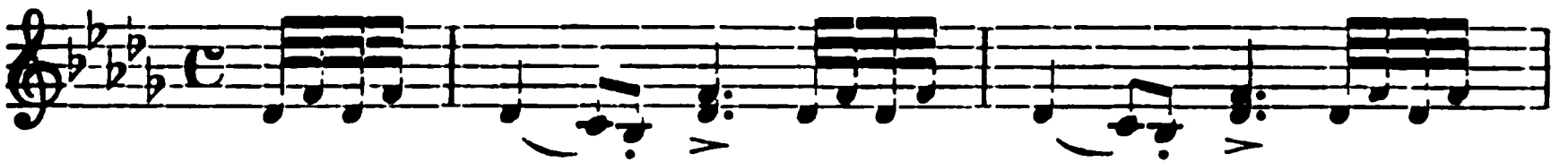
1) Berliner Musenalmanach 1830, p. 144.

2) Ebendasselbst, p. 116 und »Bilder des Orients«, Bd. 4, p. 76f. Leipzig 1833.

3) Erinnerungen, Bd. 1, p. 17.

4) Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 1824—1830.

beste gewahrt. Die B-moll-Tonart ist zur Schilderung grausender Nachtbilder ganz besonders geeignet; nimmt man nun noch das fast konstante *Unisono* der Begleitung bei dem hartnäckig wiederkehrenden Thema:



hinzu, ferner die kühnen Harmonien, die Übergänge nach Fis- und H-moll, die sinngemäße Deklamation — so erkennen wir ein Werk, das sich kluge Sänger ebenso wenig entgehen lassen dürften, wie Heinrich Marschner's dämonische »Monduhr« <sup>1)</sup>.

Über die Widmungsempfängerin dieses Opus mögen Interessenten das Nähere in Marx »Erinnerungen« <sup>2)</sup> nachlesen.

(Op. 3). **Evangelisches Choral- und Orgelbuch.** 235 Choräle mit Vorspielen zunächst in Bezug auf das neue Berliner Gesangbuch. Berlin 1832 bei H. Reimer. Seiner Majestät dem Könige von Preußen Friedrich Wilhelm III. seinem allergnädigsten König und Herrn in tiefster Ehrfurcht gewidmet vom Verfasser. Stich und Druck v. M. Westphal. 272 Seiten + 4 Seiten Register. Qu.-Fol. Erschienen 1832.

Wir wollen zunächst Marx selber sprechen lassen; die Worte seiner Vorrede sind so schön, daß sie noch heute voll und ganz verdienen, ans Tageslicht gezogen zu werden:

»Der Antrag, das neue Berliner Gesangbuch mit einem Choralbuche zu begleiten, das die gefoderten Lieder für Gemeine-Chorgesang und Schulübung, nebst Orgeleinleitungen, enthielte, — traf zu nahe mit der innigsten Neigung und den wichtigsten Plänen zusammen, denen mein Leben gewidmet ist, als daß mich die Schwierigkeit der Leistung hätte zurückschrecken können. Einer so großen und zusammengesetzten Aufgabe gegenüber schwindet allerdings das Vermögen des Einzelnen in Unzulänglichkeit zusammen; er muß sich bescheiden, daß sein Wirken nur ein Beitrag zu dem Vorhandenen, nur eine Vorarbeit für Nachfolger, nimmermehr ein Vollendetes darstellen kann: er muß im Voraus der Genugthuung entsagen, jedem Anspruche, allen Momenten des weiten Unternehmens gerecht zu werden; im Voraus muß er darauf gefaßt sein, einzelne Theile seiner Aufgabe seiner besondern Gemüths- und Geistesrichtung fremd zu finden, die gleichwohl nach der Bestimmung des Ganzen unentbehrlich sind. Die Idee, die er von diesem Ganzen gefaßt hat, die ihm zugewendete Liebe müssen ihn beruhigen und vertreten in allen einzelnen Punkten, wo es seine Leistung nicht vermag. Der Anspruch, daß sein Werk in allen Theilen Kunstwerk sei, kann er nicht machen und erfüllen; er tritt von dem Standpunkt des einzelnen Künstlers in den Dienst der Kirche, in die Reihe derer, die von Ihrem Geiste zu Tönen erweckt wurden.

»Die Lieder, die er bewahren, darstellen, in den Zusammenhang des Gottesdienstes einführen soll, sind das Werk aller Jahrhunderte der Kirche und das Eigenthum aller Mitglieder der Gemeinde. Der Einsame fühlt sich bei ihnen in Gemeinschaft der Liebe, der Verzagende ermuthigt, der Gebeugte und Verzweifelte aufgerichtet und erhalten; der Verhärtete fühlt sein Herz in Milde schmelzen. Sie

1) Op. 102, Nr. 2.

2) Bd. 1, p. 196.

haben die verfolgten ersten Gemeinen in die Zuflucht der Gräber begleitet und da hinab neue Brüder zum wahren Leben gerufen; den Preis der Märtyrer haben sie aus den Flammen verkündet und in der Hochfeier des Gottesdienstes das dem Wort Unerreichte ausgesprochen. Und wie sie dort dem Mysterium der alten Kirche ihre Zunge liehen, so zogen sie hier der Reformation voraus, gleich predigenden Panieren geistlicher Ritterschaft, und erhöhten im Herzen der Völker die Kraft des Glaubens und der Liebe. Keine vom Christenthum erweckte oder geweihte Empfindung, keine Angelegenheit, kein Verhältniß im christlichen Leben, keine der Kirche wichtige Zeit, die nicht in den Kirchenliedern gereinigten Wiederklang gefunden hätte. Und so besitzt die Kirche noch nach vierzehn Jahrhunderten jene Hymnen, die der bedrängten Gemeinde des Ambrosius Ausdauer, und den gesicherten Nachfolgern weihewolle Gläubigkeit verliehen. Neben Psalmen Goudimels und der schmerzlich-herben Klage der böhmischen Brüder bewahrt Luther selbst uns Hussens Liedesandenken; in altbewährter Kraft begeistern seine eignen Gesänge die evangelischen Gemeinen in den schwersten Prüfungen und Kämpfen; die männlich-strenge Weise, die ihm nachtönte, ihr gegenüber die innige Gemüthsversenkung finden verwandte Herzen; unsre neu gekräftigte Zeit bietet neukräftige Gabe. \*

Es ist füglich überflüssig, diesem wahrhaft bedeutenden Werke unseres Komponisten das Wort zu reden. Leider ist es im Handel völlig vergriffen und kommt auch antiquarisch so selten vor, daß nur die Wenigsten von der Fülle und Güte des Gebotenen sich werden überzeugen können. Hier ist ein würdiges Feld für die Verleger von Kirchenmusikwerken; ein Neudruck dieser ungemein mannigfaltigen 235 Choralvorspiele wäre nicht nur ein dem großen Musiktheoretiker schuldiges Opfer der Pietät, sondern ein wahrer dauernder Gewinn für die Musik beim Gottesdienst. Da Marx, wie er selbst des weiteren in seiner Vorrede ausführt, wie er es hundertfach in Schrift und Tat bewiesen hat, durchaus im Geiste Sebastian Bach's zu schaffen sich mühte, so kann auch von einer Antiquierung der einzelnen Stücke nicht im entferntesten die Rede sein. Die Vorspiele selbst sind natürlich ganz verschieden im Umfang; neben dem sanften nur 16 Takte umfassenden »Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ« stehen lang ausgedehnte, unter denen besonders die Vorspiele zu »Ach was soll ich Sünder machen«, »Gieb dich zufrieden und sei stille« und »Erhalt uns Herr bei deinem Wort« durch Gediegenheit der Arbeit und tiefe Empfindung hervorragen. Ein Schwätzer rügt in der »Neuen Zeitschrift für Musik«<sup>1)</sup> Vollgepfropftheit mit kontrapunktischen Künsteleien und Mangel an »Einfalt«. Leeres Gewäsch! — Als ob wir bei Bach's Choralvorspielen die »Einfalt« bewunderten! — Voll und ganz gilt vielmehr das Urteil des Mitarbeiters von Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst<sup>2)</sup> noch heute:

»Das ernste religiöse Studium, welches hier auf die Herstellung der wahren, ursprünglich bezweckten, einem tiefen Sinn angemessenen Musik gerichtet worden, giebt diesem Werke eine hohe Stellung und läßt es als eines der interessantesten von M. erscheinen.«

Auch die Harmonisierung der Choräle stammt natürlich von Marx selbst, und sie weist vieles Schöne auf.

Als Ergänzung dieses Werkes erschien dann noch:

1) Bd. 14, 1841, Nr. 15.

2) Stuttgart 1840. Bd. 4, p. 581 f.



(Op. 3a.) **Melodienbuch**, 235 Choralmelodien nach dem evangelischen Choral- und Orgelbuch von A. B. Marx, alle im neuen Berliner Gesangbuch erfordernten Melodien in sich fassend. Zum Gebrauche bei dem Gottesdienst und häuslicher Andacht. Berlin, bei G. Reimer, 1833. (71 Seiten). 8°.

---

**Op. 4. Zwei Motetten für sechsstimmigen Männerchor. Partitur. Pr. 1 Rthlr.** Berlin, bei T. Trautwein, breite Str. 8. Diese Motetten sind auch in ausgesetzten Stimmen zum Subscriptionspreise von 2½ Sgr. pro Bogen und jede Stimme in beliebiger Anzahl zu haben. Steindr. v. Moritz Weigel. 23 Seiten. Qu.-Fol. Erschienen 1834.

**Nr. 1. Nach einer Weise des heil. Ambrosius.**

Nachdem der Tondichter im »Choral- und Orgelbuch« den Beweis erbracht hatte, daß er in allen Sätteln des strengen Satzes gerecht sei, bedarf es weiter keines Hinweises, daß auch diese Komposition alles erfüllt, was man nur von kunstvollster thematischer Arbeit verlangen kann. Daß die Ausführung eines derartigen A cappella-Gesanges zu den Prüfsteinen eines Chors gehört, wurde bei der Aufführung des Werkes im Märkischen Gesangsverein am 6. Juni 1834 besonders hervorgehoben<sup>1)</sup>:

»Mehr Schwierigkeiten in der Ausführung bot die Motette des Herrn Professor Dr. Marx dar, welche sechsstimmig, ohne Begleitung gesetzt war und in Hinsicht der Modulation und Verflechtung der Stimmen eine Nachbildung der älteren, christlichen Kirchengesänge zu bezwecken schien. Daß die Ausführung dieser schweren Motette dennoch meist gelang, macht den Sängern alle Ehre. Wir würden indeß eine schwache, unterstützende Orgel-Begleitung bey so kunstvollen Gesängen sehr angemessen finden.«

**Marx selbst berichtet<sup>2)</sup>:**

»Die erste meiner sechsstimmigen Motetten war offenbar das schwerste von allen gewählten Gesangsstücken. Aber der eigensinnigste Komponist hätte keine sorgfältigere Vorbereitung und für seine Direction keine größere Achtsamkeit und Bereitwilligkeit wünschen können.«

Der Ambrosianische Hymnus war lange Zeit das Lieblingsstück des von Marx begründeten akademischen Chors.

---

**Nr. 2. Aus dem 6<sup>ten</sup> Psalm.**

Die streng kirchliche Form des vorigen Stückes ist in diesem von Marx in der deutlichen Absicht dramatischer Gestaltung verlassen worden, in der gleichen Weise, wie wir es später beim »Mose« und anderen Werken antreffen werden. Es kam ihm eben darauf an, den ganzen tiefen, oft leidenschaftlichen Inhalt der alten Psalmendichtungen musikalisch zu erschöpfen. Mit tiefen, leisen, schnell stärker werdenden Seufzern beginnen die drei Baß- und Tenorstimmen wechselnd:

---

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1834. Bd. 36, p. 434.

2) Ebendasselbst, p. 471.

3 Tenöre. *più f* *più f*

Ach! Herr! Herr!

3 Bässe. *più f* *più f*

Ach! Herr! Herr!

Nun hebt eine streng kanonische Durchführung in den sechs Stimmen an, längere Zeit anhaltend, um dann dramatischen Ausdruck zu gewinnen. Während nämlich die beiden ersten Tenöre sowie der erste und dritte Baß wie in lauter Verzweiflung die Worte:

Ach Herr! ach Herr!

weiterhin klagend zu:

Tenor I. Ach Herr! Ach Herr! Ach Herr! Ach Herr!

Tenor II. Baß I. Baß III. *p* Ach! Ach! Ach! Ach!

sich steigernd, ausrufen, antworten sich der dritte Tenor und zweite Baß gegenseitig, wie die Büßenden im Tempel des Herrn dumpf flüsternd sich an die Brust schlagend:

Tenor III. *sempre p* usw.

Ach strafe mich nicht in deinem Zorn und züchti-ge mich nicht in

Baß II. Ach strafe mich nicht in deinem Zorn

Dann sammeln sich drei Baßsolostimmen zu tränenvollem Gebet, wobei weiterhin sehr schön die tiefste derselben durch den höchsten Tenor ersetzt wird, und der Chor die Worte der Einzelnen nachdrücklich wiederholt. Nach abermaliger fugierter Durchführung schließt das ergreifende Werk mit dem kräftig gesungenen Choral »Ich dank dir Christ, o Gottessohn«.

Op. 5. Der erste Psalm für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Piano-Forte. Bei H. Wagenführ in Berlin, Charlotten-Straße

Nr. 57 u. 58. 220. Partitur und Stimmen Preis 1 Rthl. 15 Sgr. NB. Jede Stimme einzeln à 5 Sgr. 19 Seiten. qu. fol. Erschienen wahrscheinlich 1837.

Marx erzählt in seinen »Erinnerungen«<sup>1)</sup>, daß Robert Schumann seinen »kunstbrüderlichen Antheil« in der Beurteilung obigen Werkes zu erkennen gegeben habe. Die betreffenden Worte Schumanns<sup>2)</sup> lauten:

»Kein kleiner Geist kann in dem wohnen, der einem Johann Sebastian Bach nachzufühlen im Stande ist, und nur diesen erwählte der Componist seit langen Jahren sich zu seinem Vorbilde. — — Wer sich so in die Schöpfungen eines Meisters versenkt, der kann nichts Werthloses liefern, da er sich selbst untreu werden müßte. Aber wie Bach, zwar von Vielen gekannt, doch von Wenigen nur verstanden, nicht Allen zu gefallen vermag, so ist es auch bei seinem treuen Jünger vor auszusehen, denn auch das vorliegende Werk des Componisten, gleich denen von Bach, ist nicht der selbstgefälligen Eitelkeit der Sänger gewidmet und bietet keinen so gern gewünschten Ohrenkitzel dar. Doch wer nicht den flüchtigen Sinnenrausch für das Ideal der Kunst hält, sondern ein höheres wahrgenommen hat; wer noch empfinden kann, was der Sänger fühlte, als er sein hohes Lied anstimmte, dem wird sich ein tiefer, reicher Born heiligen Gesanges hier erschließen. Fern sei es von uns, auf die ausgezeichnete Führung der Stimmen hinzuweisen, die sich auf ihrem kleinen Raum, wie in das Unendliche ausdehnen, und eben so fern, hier aufzustellen, wie und auf welche Weise es dem Componisten so trefflich gelungen sei, den Kühnen, der wandelte auf nie betretenen Bahnen, und seiner Zeit auf des Adlers Flügeln vorseilte, zu belauschen und sein ganzes Wesen in sich aufzunehmen. Wer Bach liebt, weiß sicher diesen Psalm zu würdigen, und nur seine Verehrer sollten durch diese Zeilen darauf hingewiesen werden.«

Wir haben dieser begeisterten Kritik des Meisters eigentlich nichts hinzuzufügen. Das in der Reihe der Kirchenmusiken einen hohen Rang beanspruchende Werk zerfällt in mehrere Teile. Auf einen lang ausgedehnten ruhigen Chorsatz (D-dur  $\frac{4}{4}$ ) folgt ein starker und eifriger (G-dur  $\frac{4}{4}$ ), in dem bereits ein Wechsel von Soli und Tutti sich zeigt. Nach einem Wechselsolorezitativ von Baß und Tenor tritt ein kurzes, gewaltiges *Maestoso* des Chors ein, das bald *bewegter* (D-dur  $\frac{6}{8}$ ) wird und mit einem abermaligen *Maestoso* zum Schlusse führt.

(Op. 6). Die Schmiede des Prometheus. Opfergesang in der Mondnacht. Wanderlied. Drei Gesänge gedichtet von Goethe. In Musik gesetzt für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte und Herrn Musikdirector Mosevius freundschaftlich zugeeignet. Nr. 2764. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 1 Rthlr. 12 Gr. Partitur und Stimmen. NB. Die Letzteren sind in beliebiger Anzahl auch einzeln zu haben. 19 Seiten fol. Erschienen 1841

Nr. 1. Die Schmiede des Prometheus.

Text: Der großartige Gesang der Schmiede aus Goethe's Festspiel »Pandora« (Erster Aufzug)<sup>3)</sup>.

1) Bd. 2, p. 11.

2) Neue Zeitschr. f. Musik 1837, Nr. 43.

3) Goethe's Werke. Ausg. letzter Hand. Stuttgart und Tübingen 1830, Bd. 40, p. 382.

»So gewiß ich in meinen Kompositionen Gluck nie nachgeahmt habe, so leuchtete doch sein erhabenes Vorbild über meiner ganzen künstlerischen Laufbahn«<sup>1)</sup>. Dies sind Marx' eigene Worte; sie geben uns den Schlüssel zum Verständnis dieses ersten mächtigen Gesanges. Nicht Nachahmung des Furienchors im Orpheus ist die Tonfolge:



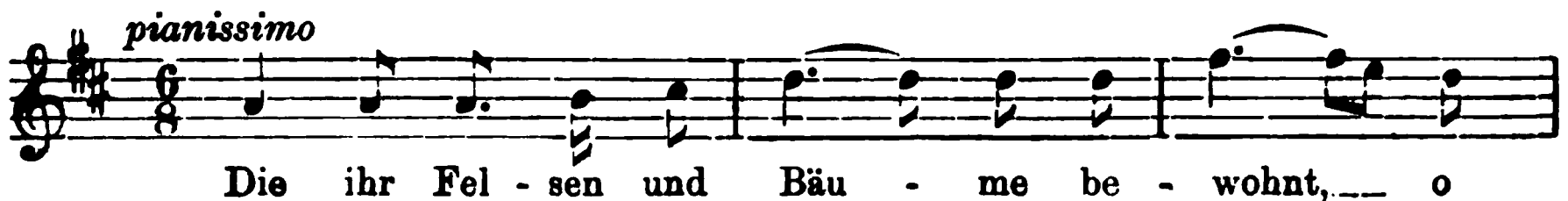
wohl aber eine geistige Wiedergeburt der seelisch aufgenommenen unsterblichen Klänge. Das Charakteristikum des ganzen Stückes ist eine herbe, energische Kraft, die sich heftig akzentuiert in fast jedem Takte äußert, gleichsam ihr Leben aus dem Erklungenen immer neu gewinnt und vor der größten Stärke nicht zurückschreckt. Selbst die — nur einen kleinen Raum einnehmenden — Sologesänge entbehren dieser Straffheit des Ausdrucks nicht. Und so mögen sich tüchtige Männergesangsvereine die beim Verleger noch erhältliche Komposition nicht entgehen lassen und namentlich den prächtigen Schluß:



mit Kraft und Begeisterung herausschmettern!

## Nr. 2. Opfergesang in der Mondnacht.

Die Worte dieses von Marx eigenmächtig — über die Berechtigung dazu ließe sich streiten — mit neuer Überschrift versehenen Gesanges sind die ersten vier Zeilen der herrlichen Goethe'schen Elegie »Einsamkeit«, die sich als siebentes der Gruppe »Antiker Form sich nähernd«<sup>2)</sup> in seinen Gedichten findet. Im Gegensatz zu dem ersten atmet dieser zweite Gesang eine klassisch zu nennende Ruhe und Stille und bewegt sich fast durchweg im größten Pianissimo; darauf deutet schon die Überschrift »*Andante religioso*«. In der Tat lagert etwas wie Böcklin'sche »Heiliger Hain«-Stimmung über dem Ganzen. Wie schön ist die Stimme des hohen Tenors über den übrigen geführt:



1) Erinnerungen, Bd. 1, p. 135.

2) Goethe's Werke. Ausg. letzter Hand. 1827, Bd. 2, p. 130.

Nur bei des Dichters Worten:

»Und dem Liebenden gönnt, daß ihm begegne sein Glück«

steigert sich der Gesang für einige Takte, ohne jedoch das Forte zu erreichen und um bald im Flüsterhauch zu ersterben.

### Nr. 3. Wanderlied.

Das letzte der unter der Aufschrift »Lyrisches« <sup>1)</sup> von Goethe gesammelten Gedichte.

Seines durchaus persönlichen Inhaltes wegen scheint mir gerade dieses zur Behandlung als Chorgesang ungeeignet; und über diese Schwierigkeit ist der Tondichter nicht hinweggekommen. Denn was hilft es, nach der ersten, vom Chor gesungenen Strophe allgemeinen Inhalts nun bei der zweiten ein Solo eintreten zu lassen, das dann der Chor aufnimmt? Da hilft selbst die treffliche Deklamation der schmerzzerrissenen Worte:

Tenor I Solo.



nichts; da hilft ebenso wenig eine wenn auch noch so charakteristisch ausgestaltete Begleitung. In der letzten Strophe dagegen — einem der berühmtesten Sinnsprüche Goethe's — erscheint die Anordnung des Komponisten, dieselbe erst ganz von einem Solo:

Maestoso.

Baß I Solo.



singen und dann vom Chor wiederholen zu lassen, recht glücklich ersonnen und ausgeführt.

Wenn ich nun noch ein zeitgenössisches Urteil aus Schumann's Zeitschrift über diese Gesänge im Auszuge folgen lasse <sup>2)</sup>, so geschieht dies in der schwachen Hoffnung, meiner Empfehlung dieses Werkes an die Gesangsvereine einen größeren Nachdruck zu geben:

»Ein besonderes Interesse knüpft sich an die Gesänge dadurch, daß ihr Verfasser, als Schriftsteller und Theoretiker längst bekannt, in der Musikkultur in den ersten Reihen steht, von seiner Composition aber noch kaum etwas, seinen nächsten Wirkungskreis vielleicht ausgenommen, bekannt wurde. Von Männerquartett- und Liedertafelgesängen der gewöhnlichen Gattung unterscheidet diese Gesänge schon die Beschaffenheit der Texte, deren vorherrschender reflectirender Ernst auch in der Musik ein Unterordnen der sinnlichen Wirkung unter die Auffassung und sich selbst getreue Verfolgung verlangt. Mit dieser folgerichtigen Ausführung ist keineswegs eine kunstreich contrapunctische gemeint, die immer auch nur ein Formelles, somit nicht minder Äußerliches, als rein sinnliche Klangeffekte, melodischer oder harmonischer Natur, sein würde. An der erstern strengern Styl-

1) Goethe's Werke. Ausg. letzt. Hand. Stuttgart und Tübingen 1827, Bd. 3, p. 65.

2) Neue Zeitschrift für Musik, 1841, Bd. 15, Nr. 2.



gattung fehlt es in allen drei Gesängen allerdings so wenig, als an der letztern; sie sind aber nicht Selbstzweck, sondern eben nur dienstbar der Aussprache und Gestaltung der Idee. Daß übrigens die Führung der Stimmen nicht überall kunstreich verflochten, aber stets selbstständig und folgerichtig gehalten, daß überhaupt die Ausführung des Technischen correct und solid sei, würde überflüssig sein im Einzelnen dem Verfasser der Tonsatzlehre nachzuweisen. — Wir empfehlen die Gesänge allen Männergesangsvereinen. \*

Von Mosevius, dem dieses Opus gewidmet ist, werden wir später noch ein Mehreres hören.

---

(Op. 7). Gebet für die Verstorbenen für Chor- und Solostimmen. Nr. 6470. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Pr. 12½ Ngr. (10 gGr.). 9 Seiten. gr. 8°. Erschienen 1841.

Der Text ist die deutsche Übersetzung der bekannten Requiem-Worte: »*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*«. »Ein einfaches Andante 4/4 Asdur, in leicht imitatorischer Haltung, wie sie dem Kirchengesang eigen ist, bildet das Ganze, dessen Chorgesang nur zweimal von einem kurzen Sologesang der vier Stimmen, nicht von der ergriffenen Stimmenverbindung abweichend, unterbrochen wird. Das imitatorische Gewebe ist nirgends verwickelt, woraus sich unter anderem ergibt, daß die Ausführung keiner Schwierigkeit unterworfen ist.«<sup>1)</sup>

---

(Op. 8). Vacat.

---

Op. (9). Nahid und Omar eine Novelle aus den Bildern des Orients erlesen, für Gesang und Pianoforte. Laden-Pr. 2 Thlr. Berlin bei C. A. Challier & Co. qu. fol. 41 Seiten. Erschienen 1844.

Ledebur (a. a. O.) verzeichnet als Erscheinungsjahr irrtümlich 1843. Durch die Freundlichkeit des Herrn Verlegers Challier in Berlin war mir die Einsicht in vier Originalbriefe von Marx<sup>2)</sup>, die von dieser Angelegenheit handeln, vergönnt; aus ihnen geht hervor, daß das besonders schön ausgestattete Werk in der ersten oder zweiten Märzwoche 1844 erschien (noch vor dem »Mose«, wie ebenfalls zu ersehen ist). Auch dem ganz ausdrücklichen Wunsch des Komponisten, »ja nicht einen seiner Titel, auch nicht Dr. auf das Titelblatt setzen zu lassen«, ist willfahrt worden. Die Bezeichnung »Op.« ist vorgedruckt, die Zahl aber nicht hinzugesetzt worden.

Die Komposition selbst ist schon Anfang der dreißiger Jahre, sicherlich vor 1834, wo Charlotte Stieglitz sich den Tod gab, entstanden. Denn der Tondichter hat sein Werk recht eigentlich für diese edle und unglückliche Frau geschrieben. In den »Erinnerungen«<sup>3)</sup> heißt es:

»Meine ‚Nahid und Omar‘ habe ich für ihre holdselige Stimme, für ihre, edelsten Gesanges volle Seele geschrieben. Sie war für Nahid die erste und eigenste Sängerin, so schön ich es auch später von berühmtern Sängerinnen gehört.«

---

1) Allgem. Musikal. Zeitung 1841, Bd. 43, p. 312.

2) Vom 12., 14., 21. Februar und 13. März 1844.

3) Band I, p. 198.

Bereits am 8. September 1826 schreibt Stieglitz<sup>1)</sup> über die ersten Anfänge des Werkes an seine Braut:

»Marx hat das Gedicht ‚Nahid‘ auf sehr bedeutende Weise in Töne gefaßt mit voller Orchesterbegleitung<sup>2)</sup>, eine herrliche Nachtphantasie; doch will er für mein Lottchen auch einen Klavierauszug machen; gern möcht’ ich Dich es singen hören. Also bald singen wir zusammen?«

Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, daß für die endgültige Gestaltung der »Novelle in Liedern« dem Tondichter Franz Schubert’s unsterbliches Werk »Die schöne Müllerin« vorgeschwebt hat. Ein ihm zusagendes Gedicht in der Art des berühmten Zyklus von Wilhelm Müller<sup>3)</sup> hat Marx offenbar nicht gefunden, und so entschloß er sich — auf sein feinsinniges Geschick konnte er sich dabei verlassen — selbst aus den »Bildern des Orients« seines Freundes Stieglitz sich eine solche Novelle zu »erlesen.« Wie er schreibt<sup>4)</sup>, bildete er eine musikalische Novelle, einen dramatischen Vorgang, nicht zu bühnenhafter Darstellung bestimmt, sondern nur in den lyrischen Hauptmomenten erfaßt, die zu einander in innere Beziehungen treten und so ein zusammenhängendes Ganzes bilden. — Wir werden bei den einzelnen Nummern den Standort, den eine jede in dem Dichtungswerke hat, genau verzeichnen.

Das zweite Titelblatt des Druckes gibt den Inhalt an: eine Einleitung (Ouvertüre) und neun einzelne Nummern, die sämtlich auch einzeln gedruckt wurden oder werden sollten<sup>5)</sup>. Die Fabel selbst ist eine durchaus einfach-rührende: Omar und Nahid lieben sich; vom Vater Nahids gedungene Mörder lauern dem Jüngling, als er nachts von der Geliebten scheidet, auf und erschlagen ihn; von Peris wird die Seele Omars in die Gefilde des Paradieses getragen.

Einleitung. (Ouvertüre.) Sie ist ein Lied ohne Worte und soll den Hörer in den düftereichen, farbenglühenden Orient einführen. Melodie und Tonart sind glücklich gewählt: nach einem kurzen *Larghetto* (Bdur,  $\frac{3}{4}$ ), das nach sechs kräftigen, wie Trompetenton erklingenden Akkorden in leisere Flöten- und Oboenklänge übergeht, tritt alsbald ein *Più moto* in Fisdur ein, in welchem sich auf weitgegriffenen Harpeggiando-Figuren des Basses eine edel geschwungene Kantilene erhebt. Sie steigert sich zu größerer Lebhaftigkeit und macht herberen Akzenten des Diskants Platz, um nach mehreren Fortissimo-Harpeggien in ein leises Flüstern überzuführen (die Anfangstonart ist inzwischen wieder eingetreten), das im Pianissimo erstirbt. Trotz einzelner Schönheiten zeigt sich doch ein gewisser Formenmangel; die vielen Gedanken scheinen sich nicht völlig in abgeschlossenem Satze zu ordnen, so daß ein durchweg klarer Eindruck nicht entsteht. Die Ausführung des Stückes selbst erfordert übrigens einen technisch durchaus firmen Spieler.

Nr. 1. Omar. Text mit der Überschrift »Omar’s Nachtlied« in den »Bildern des Orients« (Leipzig 1831), Bd. 2, p. 100.

Ein schönes, nur zu lang ausgedehntes und durch einige Striche sehr gewinnendes Lied, in welchem Omar (Tenor) den Sternen der Nacht und den

1) Briefe an seine Braut Charlotte. Leipzig 1859. Bd. 2, p. 60.

2) Scheint verloren gegangen zu sein.

3) Erschien zuerst in »Siebenundsiebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten.« Dessau 1821, p. 3—50.

4) Erinnerungen, Bd. 1, p. 189.

5) Mir sind Einzeldrucke nirgends zu Gesicht gekommen.

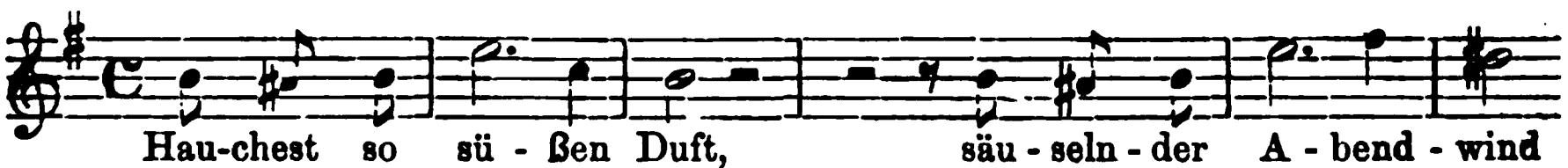
Blumen des Gartens seine Liebe zu der holden Nahid kündet. Voll südlicher Schwärmerei und heißer Sinnenglut ist die Melodie durchhaucht:



in der Begleitung, wie der bekannte Kritiker Keferstein sich ausdrückt<sup>1)</sup>, tritt deutlich »Violoncellogesang und Flötenzauber« hervor. Trotz aller Weichheit und Lieblichkeit wird der Gesang doch niemals schwächlich-sentimental, sondern weist durchweg eine edle, kraftvolle Männlichkeit auf.

Nr. 2. Nahid. Text ebendasselbst, p. 97.

Die übermäßige Länge des Gedichts und der vielfache Wechsel des Versmaßes haben den Tondichter dazu gezwungen, die Form des Liedes zu verlassen und eine vollständige Arie zu bilden. In einzelnen Momenten sehr lohnend und an die Sängerin (Sopran) recht erhebliche Anforderungen stellend, entbehrt dieser Gesang doch der Einheitlichkeit. Ungemein schön aber wirkt hier wieder die Tonart (Emoll) durch ihre eigentümliche Klangfarbe:



Dabei malt die Begleitung sehr treffend die Geheimnisse der orientalischen Sommernacht. Nach mehreren, teilweise leidenschaftlich bewegten Sätzen bringt der Schluß wieder das Thema des Anfangs.

Nach diesen beiden einleitenden Solo-Gesangstücken, welche uns die beiden Hauptpersonen in ihren Empfindungen durchaus plastisch vorführen, treten wir nunmehr in die eigentliche Handlung ein.

Nr. 3. Unterm Fenster. (Omar mit Begleitern.) Text ebendasselbst, p. 140, »Ständchen« überschrieben; der dort vorkommende Eigenname »Ali« in »Omar« verändert.

Ein kurzes, sehr ansprechendes Musikstückchen für Tenorsolo und vierstimmigen Männerchor, welcher aber nur als Begleitung der Solostimme in der letzten Strophe leise einsetzt und, bevor diese geendet, verhallt. In ihrer Faktur und dem Alla Polacca-Tempo erinnert es an zahlreiche ähnliche Kompositionen Weber's und Spohr's.

Nr. 4. Mit Omars Selam. (Nahid liest.) Text ebendasselbst, p. 154 mit der Überschrift »Blumengruß«.

Eine kleine Perle lyrischer Zartheit, ganz kurz und dadurch doppelt wirksam. In dem Selam (Blumenstrauß) hat Nahid ein Briefchen des Geliebten gefunden und selig-flüsternd liest sie die sehnstüchtigen Worte. Reizend ist namentlich die stockende, beklommene Mädchenhaftigkeit Nahids wiedergegeben, indem zwischen den Gesangslauten ein leises *Staccato-Legato* der Begleitung ertönt; ist es doch, als wenn die Holde da immer den Blick seelenvoll nach oben wendet:

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1844, Bd. 46, Nr. 20, p. 329.

Der war - me Kuß ge-

haucht aufs Rot der Ro - se

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the vocal line and piano accompaniment of 'Der warme Kuß'. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The second system is for 'haucht aufs Rot der Rose', also with vocal and piano parts. The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern in the right hand.

Das Ganze erinnert lebhaft an die schöne Liebesszene (Margiana und Nureddin) in Peter Cornelius' »Barbier von Bagdad«.

Nr. 5. Im Garten. (Omar.) Text ebendasselbst, p. 143. (Nr. 5 des Zyklus »Ali und Fatme« mit der Überschrift »Er. [Im Garten.]«)

Feurig belebt ertönt dieser Liebesruf durch die Nacht; nur drei kurze Strophen in Ddur ( $\frac{3}{4}$ ). Ein Vergleich dieser Komposition mit der gleichen Carl Loewe's<sup>1)</sup> ist äußerst interessant und läßt vieles Gleichempfundene zutage treten.

Nr. 6. Lauschende Feen. Text ebendasselbst, p. 142 (Nr. 4 des Zyklus »Ali und Fatme« ohne Überschrift).

Lustig und elfenhaft, genau wie Franz Schubert's unvergleichliches »Ständchen«<sup>2)</sup>, schwebt dieser dreistimmige Frauenchor vorüber. Wie rosiges Dämmerlicht scheint es sich um die beiden Liebenden zu breiten; phantastische Wesen der Märchenwelt nahen sich leisen Trittens, lauschen neugierig und den Liebesbund segnend. Die Klavierbegleitung sowohl:

*Sempre pp una corda.*

The image shows a single system of musical notation for the piano accompaniment of 'Lauschende Feen'. It is written in treble clef and features a delicate, arpeggiated pattern in the right hand, with the left hand providing a simple harmonic support.

wie der Chor erfordern größte Präzision in der Ausführung.

Nr. 7. Getäushtes Erwachen. (Omar.) Text ebendasselbst, p. 150.

Melodiöse Abrundung und angenehme Gefälligkeit bilden das Charakteristikum des kurzen Stückes. Hier schließt, wie ein Referent richtig betont<sup>3)</sup>, das Interesse ab, welches das Treiben zweier Liebenden dem fremden Auge gewährt. Die folgende

1) Gesamtausgabe, Bd. 6, p. 120.

2) Op. 135.

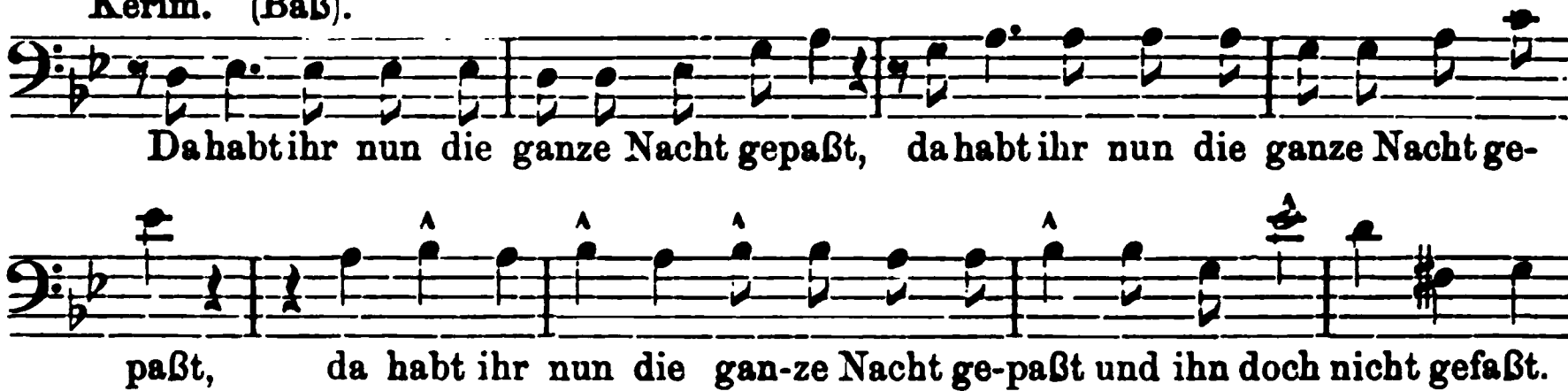
3) »Der Freihafen«, 1844, Bd. 1, p. 293.

Nr. 8. Nachts. (Vor der Gartenmauer) bringt die Katastrophe. Der Text ist der dramatischen Szene »Ein Tag in Ispahan« entnommen, welche den Schluß des zweiten Bandes der Orientbilder (p. 155—246) bildet; und zwar hat Marx die Szene (p. 163—165) gewählt, welche der Dichter überschrieben hat: »Vorstadt Julfa. Kahle Gartenmauer, dem Kloster der Armenier gegenüber. Drei Banditen begegnen einander.« Die Namen der letzteren (Kerim, Babu, Scherr) hat Marx beibehalten, aus der »Stimme aus dem Garten« »Nahid«, aus der »andren Stimme« »Omar« und aus »O Sulamith« »Geliebteste« gemacht. Die lange, 9 Druckseiten umfassende Szene beginnt mit einem charakteristischen *Allegro agitato*:



im ganzen leise daherrollend und nur vereinzelte Akzente aufweisend. Wie die Lumpen sich alsbald gegenseitig Vorwürfe über ihre Feigheit zu machen beginnen, z. B.:

Kerim. (Baß).



das ist köstlich und dabei grimmigen Ernstes nicht ermangelnd. Im Gegensatz dazu die heimliche, angstvoll flehende Stimme Nahids, die des Vaters Zorn fürchtet; das durchgehende Vorherrschen der Molltonart in dem Satze wirft tiefe Schatten über die bald so jäh endende Liebesszene. Nur bei den Worten des arglosen Omar, der nicht aufhört, die Geliebte mit holder Rede zu umschmeicheln, tritt die Durtonart vorübergehend hervor. Endlich scheidet er — beider Stimmen verhallen im sehnächtigen Abschiedsgesang — da ein plötzliches dreimaliges FFF in wilden Oktavengängen — unter den Dolchen der feigen Meuchelmörder haucht Omar seine Seele aus.

Nr. 9. Heimwärts. (Gesang der Peri's). Text mit letzterer Überschrift ebendasselbst, p. 49 (aus dem Zyklus »Schah und Schenke«).



Wie Schubert dem unseligen Knaben, der sein Leid in den Fluten begräbt, vom Bache das holde Wiegenlied singen läßt, so ertönt nun hier zum Schluß wieder ein entzückend dreistimmiger Frauenchor. Wie hingehaucht sind diese Klänge:



Harfenklang begleitet die wie in blauen Ätherwellen verschwimmenden Töne der Singenden. — —

Die Originalität des Werkes, die eigentümliche Gestaltung des Stoffes und dessen künstlerische Darstellung sind ohne Zweifel bedeutend, und ich wüßte in der Tat kein einziges Werk dieser Art aus der klassischen und romantischen Zeit anzugeben. Wie Keferstein richtig hervorhebt, gehört die Tondichtung weder in das Gebiet der Oper, noch in das des Oratoriums oder der Kantate, sondern bildet vielmehr ein besonderes Genre, das eine Art Vorläufer in den älteren sogen. Liederromanen hat. Über letztere geht diese Lieder-Novelle aber insofern hinaus, als das Lied zur Arie ausgebaut und der Chor herangezogen wird.

Im Buchhandel ist das Werk völlig verschwunden; ein Neudruck desselben, mit Hinweglassung verschiedener Längen, aber würde sicherlich eine erfreuliche Gabe für diejenigen sein, denen die Ausführung gediegener Hausmusik am Herzen liegt.

---

(Op. 10). Mose. Oratorium aus der heiligen Schrift. Partitur. fol. 324 Seiten. Klavierauszug vom Komponisten. fol. 174 Seiten. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 7014. Erschienen 1844.

Dieses Werk bedeutet nicht nur den Kulminationspunkt von Marx' künstlerischem Schaffen, sondern auch einen Wendepunkt in der Geschichte des Oratoriums, ja der neueren Musik überhaupt. Wir werden noch später zu erläutern haben, inwiefern der »Mose« als eins der ersten Musikdramen im Wagner'schen Sinne zu gelten hat. Daß es heute fast ebenso vergessen ist wie Ludwig Spohr's »Kreuzfahrer«<sup>1)</sup>, die allgemein als das erste wirkliche Musikdrama gelten, dürfte verschiedene Gründe haben. Der wichtigste ist, daß Marx nicht die impulsive Energie und unermüdliche Hartnäckigkeit Richard Wagner's besaß, um sein Werk, das seine Widersacher als eine Zertrümmerung der alten Formen betrachteten, gegen diese zu verteidigen; ein weiterer, daß es nicht in allen Teilen den Fortschritt aufweist, den man von einem weltbewegenden, bahnbrechenden Werke verlangt.

Zunächst eine kurze Untersuchung, ob die Gestalt eines der größten Menschen der Weltgeschichte, Mose, überhaupt dramatisch verkörpert werden kann. An dem kläglichen Machwerk Rossini's<sup>2)</sup> sieht man, was unter Umständen daraus werden kann. Andererseits sind die ästhetisierenden Betrachtungen Chrysander's<sup>3)</sup>, der eine Verkörperung von Übermensch vom

---

1) Große Oper in 3 Akten (1845).

2) Ernstes Drama in 3 Aufzügen (1818).

3) F. Chrysander, Händel's biblische Oratorien, Hamburg 1897.

Schlage des Moses und Elias in dramatischer Form verwirft und nur in epischer zuläßt, auf den ersten Blick zwar recht bestechend, jedoch etwas einseitig. Ob Moses Finsternis und Heuschreckenplage über Ägypten hereinbrechen läßt, ob er den Strom in Blut verwandelt, ob Elias Regen vom Himmel zaubert, tote Kinder erweckt und lebendigen Leibes gen Himmel fährt — oder ob Josua die Sonne stillstehen läßt<sup>1)</sup>, ob Samson mit seiner Leibeskraft den Philisterpalast zusammenstürzen läßt<sup>2)</sup>, ob Daniel die schreibende Flammenhand Belsazars deutet<sup>3)</sup>, ob die Hexe von Endor den Geist Samuels heraufbeschwört<sup>4)</sup> — das ist einerlei. Händel hat die beiden ersten Wunder episch bzw. gar nicht<sup>5)</sup>, die vier anderen dramatisch behandelt. Auch Bach, der Jesus redend einführt, würde nach Chrysander's Theorie schlecht fortkommen. Somit meinen wir, daß die Lösung dieser Frage nur darin zu suchen ist, daß ein Tondichter (vom Dichter wäre abzusehen) berechtigt ist, derartiges dramatisch darzustellen, wenn er sich streng der Bibelworte bedient. Das hat Bach getan, das wollte Richard Wagner in seinem »Jesus von Nazareth«<sup>6)</sup>, das hat Marx im »Mose« voll und ganz durchgeführt.

Er hat sich, was Wort und Ausdruck betrifft, streng an die Bibel gehalten, nicht sowohl an die fünf Bücher Mosis allein, sondern er hat den ganzen Reichtum des alten Testaments für sich in Anspruch genommen und davon benutzt, was er gebrauchen konnte<sup>7)</sup>. Er trug das Werk in seinem Geiste von frühester Jugend an. Lassen wir ihn selbst erzählen<sup>8)</sup>:

»Schon in Halle, in meinem fünfzehnten bis achtzehnten Jahre, richtete sich vor meiner Phantasie die hohe Gestalt des Mose empor und wollte nicht von mir lassen, bis ich ihr, nach meiner Kraft und Richtung, genug zu thun versucht hatte. Damals stellte sich mir der Stoff in rein dramatischer Form, und zwar als Dilogie in zwei zusammengehörigen Opern<sup>9)</sup> vor. Ich erinnere mich nur der ersten Scene, die ich bei höchst unzulänglicher Lokalanschauung in den Vorhof eines ägyptischen Tempels verlegt hatte. Ich stellte ihn mir mit Obeliskten, Sphinxen, Götterbildern besetzt vor. Nach kurzer Einleitung des Orchesters trat paarweise der Zug der Priester ein und wand sich in feierlichem Umgange um die heiligen Bilder, bis er im Tempel verschwand. — — Hinter dem letzten Paare schloß sich der Jüngling Mose, der Zögling der Priester, dem Umgang an, blieb aber an der Pforte des Tempels zurück und sprach in zorniger Ungeduld die Unerträglichkeit des Tempeldienstes für seine freie, thatendurstige Seele aus. Nur diese Scene hatte ich komponirt; zu welchen Worten weiß ich nicht mehr. Ich hatte ohne Plan für das Ganze begonnen und mußte auf das Weitere verzichten, wahrscheinlich, weil mir die Unverträglichkeit des Stoffes mit der erwählten Form fühlbar wurde. Kein Ton des ersten Versuchs ist mir geblieben; nur der Stoff hatte seine Macht über mich behauptet und bewährt.«

1) Händel's Oratorium »Josua«.

2) Händel's Oratorium »Samson«.

3) Händel's Oratorium »Belsazar«.

4) Händel's Oratorium »Saul«.

5) Händel's Oratorien »Israel in Ägypten« und »Athalia«.

6) Leipzig 1887.

7) G. v. Alvensleben. Über die Idee dramatischen Fortgangs im Oratorium. Bei Gelegenheit der Aufführung des »Moses« von A. B. Marx. Neue Zeitschr. f. Musik 1842, Bd. 16, Nr. 17—22.

8) Erinnerungen I, p. 59.

9) Wagner!!

Lange nicht — seine auf Broterwerb angewiesene Armut hinderte — konnte Marx an die weitere Gestaltung dessen, was seinen Geist so unablässig beschäftigte, denken. Dieser Geist war nicht gering; schreibt doch Heinrich Stieglitz bewundernd an seine Braut<sup>1)</sup>:

»Diesem Marx ist der Geist doch tausendmal näher als all den Mattherzigen, Halben.«

Durch unsäglichen Fleiß errang er sich die Mittel, den Lieblingsplan der Jugend aufzunehmen<sup>2)</sup>. »Daß er keine Doppeloper werden könne, daß er die äußere Form des Oratoriums annehmen und die Bibel den Text dazu geben müsse, stand für mich fest. Meine Belesenheit in der Bibel ließ mir die Ausführung des Textes nicht schwierig erscheinen.« Mit Felix Mendelssohn wurde Rats gepflogen und endlich beschlossen, sich gegenseitig die Texte zu verfassen; denn Mendelssohn wollte den »Paulus« komponieren. Die von Marx gegen letzteren vorgebrachten Vorstellungen fanden bei Mendelssohn kein Gehör<sup>3)</sup>; so schrieb er denn den Text zum »Paulus«, Mendelssohn im August 1832 den zum »Moses«; Marx teilt letzteren fragmentarisch mit<sup>4)</sup>. »Als ich ihn durchlas und wieder las, fühlte ich mich wie vom Donner gerührt. Das, das also der Mose! von dem Du so lange geträumt und arglos zu, wer weiß wem, gesprochen! und jetzt stehst Du ihm kalt, fühllos gegenüber! kein Pulsschlag hebt sich für ihn, keine Anschauung dämmert empor! Ich fühlte mit wahrhaftem Schrecken, daß ich das Werk nicht komponieren könne. — — Hier ward mir klar, auf wie weit geschiedenen Wegen wir gewandelt, der Freund und ich. Gewiß hatte er in Treue und nach fester Überzeugung für mich gearbeitet. Er hatte den Text geschaffen wie vor uns so viele geschaffen, und von den größten Meistern unbedenklich angenommen worden waren<sup>5)</sup>.« Es war eben ein Gemisch von Erzählung, lyrischem Erguß und dramatischen Momenten. Es galt, den Mose in voller lebendiger Wahrhaftigkeit darzustellen. »Dafür aber kennt die Musik, die nicht erzählen und nicht beschreiben kann, nur eine Form: die dramatische; sie wurde, anfangs mir unbewußt, die nothwendige für den Mose<sup>6)</sup>.« An szenische Darstellung war dabei natürlich nicht zu denken.

Drei Teile hat Marx seinem Werke gegeben; wir werden sie gesondert besprechen.

## I. Die Berufung.

Dieser erste Teil gibt die Exposition des Dramas in meisterhafter Weise. Wie die große Passion Bach's beginnt er ohne Ouvertüre — sie wäre hier überflüssig — mit einem breit angelegten und ausgeführten Chor; das Elend der im Frohndienst schmachtenden Israeliten wird ergreifend geschildert; auf den ersten Jammerruf der Bässe:



folgen, in kanonischer Form sich auftürmend, die übrigen Stimmen; immer schmerzvollere Akzente ringen sich aus dem schwellenden Stimmengewirr hervor:

1) Briefe an seine Braut Charlotte, Bd. II, p. 318.

2) Erinnerungen II, p. 138—144.

3) Erinnerungen II, p. 143.

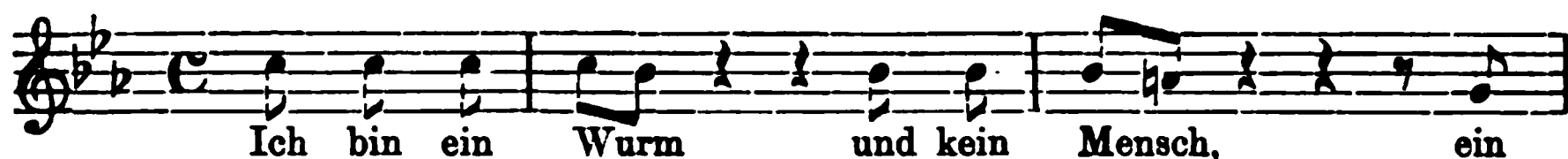
4) Ebendasselbst, p. 171.

5) Ebendasselbst, p. 174.



Weh! Die Last, die Last reis - set mich hin! Die Last reißt mich hin!

Um den Hörern das Wehe recht nachdrücklich zu Gemüte zu führen, bildet der Tonmeister noch eine große Fuge, die in dem lauten Jammerruf »Siehe da mein Elend« im ff. endet. Bald steigert sich das Klagen zum Grimm, und Korah mit seinem höhnischen:



Ich bin ein Wurm und kein Mensch, ein



Spott der Leu - te und Ver - ach - tung des Volks!

reizt immer mehr, so daß die Menge endlich in einen mächtigen Verwünschungs-Chor, an dem man abermals die tüchtige Arbeit zu bewundern Gelegenheit hat, ausbricht. Da ertönen Posaunenklänge; der ägyptische Vogt naht und kündigt der »bösen Art«, daß ihrer unter dem jungen König Pharao noch schlimmere Qualen harren. Ungemein charakteristisch ist dieses rauhe und harte Rezitativ des Vogtes und der darauf folgende, nur zu lang ausgesponnene Jubel- und Spottchor der Ägypter, in dem alle nur möglichen Kunstmittel der Harmonie, Rhythmik und Instrumentation zur Geltung kommen; großartig ist der Schmerz der Israeliten:



Schauet an die bö - sen Greu - el, sie be - ten an Würmer und Tie - re!

zu dem heidnisch-üppigen Wesen der Ägypter:



Singt zu Sai - ten und Pfei - fen, zu Sai - ten und Pfei - fen

in Gegensatz gestellt.

Aus der Schwüle des qualvollen Tages versetzt uns der Tondichter in die abendliche Kühle eines einsameren Ortes<sup>1)</sup>; Mirjam klagt im Kreise der Jungfrauen über das Elend ihres Volkes. Die Oboe und die erste Violine:



sprechen abwechselnd diese Klage ergreifend aus; dann hebt in ähnlicher Weise — tief ergreifend — die Singstimme an; sie steigert sich in einem Mittelsatze zum *Allegro appassionato* und wird dann von einem Frauenchor (2 Soprane) gekrönt. Die Szene findet ihren Abschluß in dem von Aaron abgehaltenen Abendgottesdienst, von Alvensleben<sup>2)</sup> als eine der schönsten Nummern bezeichnet: »Der dunkelrothe Schein des Abendrothes in den gehäuften Blechinstrumenten verleiht dieser ganzen Scene eine romantische Färbung.« In der Tat steht der Chor mit seinem innig-bittenden:

1) Neue Zeitschr. f. Mus. 1842, Bd. 16, Nr. 17—22.

2) Ebenda.



und seinem später nach jüdischer Sitte sich neigenden und an die Brust schlagenden:



in bedeutsamem Kontrast zu den gewaltigen, eines nationalen Beiklangs nicht entbehrenden Akzenten der Solostimme.

Die Szene verwandelt sich; Tremolos der Geigen durchzittern die Luft; pp. ertönt ein pastorales, Händel abgelaushtes Thema:



Zu der Lenzespracht der Natur steht die Klage des gewaltigen Mannes über das Elend seines Volkes im wirksamen Gegensatz. Da ertönt mit einem Mal in geheimnisvollen Quintengängen die Stimme Gottes, von Tenor, Alt, Sopran des Chors:



Wie er die Stimme Gottes zu versinnbildlichen habe, das war für Marx ein Gegenstand langer Überlegung. »Was sie verkündete, war Ziel und Gipfel des Werks. Die Stimme mußte, treu den alten Schriften, allen Wendungen des menschlichen Gedankens und Gefühls Ausdruck geben, sie mußte Erhabenheit, Milde und Trost, sie mußte den Zorn Jehovas wiederströmen<sup>1)</sup>.« Mendelssohn, ihn auf Raphaels bildliche Darstellungen hinweisend, schlug vor: »Du nimmst einen Baß!« Spontini hielt den Canto fermo, die uralten Melodien des gregorianischen Gesanges, für das Richtige; da aber der »Mose« nichts mit dem Kirchendienst zu tun hatte, so war auch dies für Marx unannehmbar. Daß der Chor die einzig mögliche Verkörperung des Höchsten darstellen kann, das sah Mendelssohn später ein und hat es sich für seinen Paulus, wie allbekannt, zunutze gemacht; auch Carl Loewe läßt in seinem »Hiob«<sup>2)</sup> die Stimme des Herrn aus den Wettern heraus im Chor ertönen. Die

1) Erinnerungen, Bd. 2, p. 177f.

2) Komponiert 1848, ungedruckt. Der in Rede stehende Chor ist als Beilage meiner Arbeit »Carl Loewe als Kirchenkomponist« in der »Musik« (1905, J. 13) erschienen.



zitternde Antwort »Hier bin ich« ist großartig getroffen, ebenso die weitere Verkündigung des Göttlichen. Es ist unmöglich, hier des Ausführlichen auf die merkwürdigen Modulationen, den kühnen Wechsel der Tempi einzugehen. Die Betonung der berühmten Hiob-Stelle: »Wer ist, der so fehlet und redet so mit Unverstand?« usw. ist schlechthin unerreicht, und wir können mit gutem Gewissen uns den Worten Alvenleben's anschließen: »Nun breitet sich ein Tongemälde vor uns aus, dessen Gewalt, Hoheit und Reichthum man mit Worten vergebens nachschildern würde. Solches zu wirken ist nur der Musik und nur mit solchen Mitteln möglich. — Die Stimmung, welche dieses gewaltig vorüberrauschende Tonmeer zurückläßt, ist so, als hätte man eine Vision gehabt, als wäre uns Gott selbst erschienen, nicht in der abstracten, monotonen Hoheit nordländischer Vorstellung, sondern im vollen Glanze orientalischer Majestät, als wären Seraphim und Cherubim zürnend vor uns auf- und niedergestiegen und Schaaren liebender Engel an uns vorbeigezogen.«

## II. Das Gericht.

Dieser zweite Abschnitt steht an Bedeutsamkeit dem ersten sehr nach und muß es, weil die Schilderung so übernatürlicher Vorgänge wie die durch Mose ausgeführten Strafen des Ewigen notgedrungen aus der Sphäre der absoluten Musik heraustreten und in das Gebiet der Programmmusik überleiten. Daran sind schon größere gescheitert als Marx. Doch muß man die der Zeit vorausseilende Kühnheit des Komponisten in der Instrumentation bewundern, andererseits sich an der Schönheit einiger lyrischer Stellen erfreuen. Hierher gehört namentlich eine ausdrucksvolle Arie der Mirjam und eine höchst seltsame der »Mutter der Pharaonen«. Eine hundertjährige Fürstin, die Warnerin des übermütigen Pharaos, tritt hervor: eine bis zum Schluß immer wiederkehrende, zitternde, eintönige Geigenfigur:



schildert den gebrechlichen, schwankenden Gang der Greisin, die, auf den Stab gestützt, zum Sohne tritt, ganz unübertrefflich. Wer dächte bei diesem Orgelpunkt nicht an eins der großartigsten Werke der Opernmusik, an die Orest-Arie aus Gluck's taurischer Iphigenie »Die Ruhe kehret mir zurück«?! Ein glücklicher Gedanke des Tondichters war es weiterhin, uns auch den Pharaos menschlich nahe zu bringen. In ihm sollte »der jugendliche Herrscher erscheinen, dessen edlere Kräfte in der Schwüle des morgenländischen Thrones längst verkohlt, dessen gute Entschlüsse in heißen Nächten und unter den Diebesgriffen unablässiger Schmeichelei früh verflüchtigt sind, und Überdruß, Jähzorn, zaghafte Unbeständigkeit hinterlassen haben<sup>1)</sup>.« So tritt er uns mit dem charakteristisch-unruhig instrumentierten Gesang:



der Blasiertheit und Mißbehagen deutlich an der Stirn trägt, entgegen. Unter den

1) Marx' eigne Worte in: Mosevius, Über das Oratorium Moses. Leipzig 1843, p. 7.

Chören dieses Abschnittes verdienen der üppige Ägypter-Chor »Laßt uns Kränze tragen von jungen Rosen!«, der Chor der Finsternis und die Fuge »Ich will dem Herrn fröhlich singen«, worin der Dank der Israeliten über die Errettung zum Ausdruck kommt, rühmende Erwähnung.

### III. Der Bund.

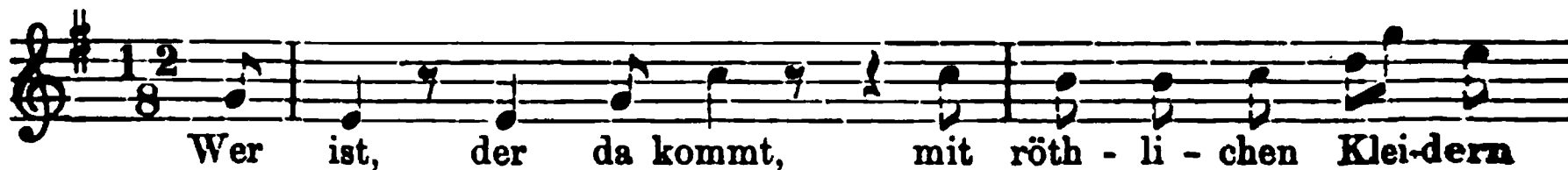
Nun zieht das Volk ruhigen Schrittes durch die Wüste:



aber bald zeigt sich wieder die Verzagtheit ob der Beschwerlichkeiten der Wanderung; Seufzer werden laut und Korah steigert das Murren zu offener Empörung. Seine Rotte wird von der Erde verschlungen und büßend wirft sich das Volk zu Boden. Boten verkünden den nahenden Feind; mit prachtvollem, kriegerischem Chor (Ddur,  $\frac{3}{4}$ ) ziehen die Waffenfähigen von dannen, indessen Mose und die andern in brünstigem Gebet zurückbleiben. Der Sieg wird mit der Hülfe des Ewigen errungen; in einer harfenbegleiteten Vision:



heiligt Mose das Volk, daß es die Gebote des Herrn vernehmen kann. Und nun folgt eine der ergreifendsten Stellen des ganzen Werkes: Mirjam, bislang nur die sanfte Jungfrau, erhebt sich aus ihrer Demut zu prophetischem Spruch. Die Binde fällt von ihren Augen, der Stern in der Nacht beginnt ihr zu leuchten. Und jene sanfte Pastoral-Melodie, die uns im ersten Teil auf Mose vorbereitete, erscheint jetzt zu eifernder Verkündigung gesteigert; sie bildet das Vor- und Zwischenspiel zu Mirjams großartigem Gesang aus dem Jesaias:





Mit einem kolossalen Doppelchor, in welchem der Tondichter noch einmal sein ganzes großes formales Können zusammenfaßt, schließt das Werk.

Die erste Aufführung des »Mose« fand am 2. Dezember 1841 in Breslau unter der Leitung von Mosewius statt, der zu diesem Zwecke eine treffliche Analyse des Oratoriums (in der ersten, später mannigfach geänderten Form) veröffentlichte (s. vorher). Am 6. Mai 1843 folgte Neustrelitz, wo der Eindruck allgemein war<sup>1)</sup>, am 14. Oktober 1843 Erfurt unter Marx' eigener Leitung. Nach Keferstein's ausführlichem Bericht<sup>2)</sup> bildete diese Aufführung »einen der glänzendsten Lichtpunkte in Erfurts musikalischer Chronik« und zugleich eine Fülle von Ehrungen für den Tondichter. Später kamen Berlin, Elberfeld und Prag. Am bedeutsamsten aber dürfte die Aufführung vom 3. Juni 1853 in Weimar unter Franz Liszt's Direktion sein, bemerkenswert einmal durch das Erkennen des Neuen, Bahnbrechenden durch den Meister, dann durch den begeisterten Bericht Joachim Raff's<sup>3)</sup>, der darin das Richtige, den Kernpunkt, traf. Die zahllosen sonstigen Besprechungen in allen möglichen Blättern nur aufzuführen, wäre undenkbar. Fast sämtliche, besonders das Organ des »jungen Deutschlands«, der von Theodor Mundt redigierte »Freihafen«<sup>4)</sup>, betonen das Neue, den unleugbaren Fortschritt in der Kunst. Aber dabei blieb es; im allgemeinen war das Gebotene zu sehr von dem Bisherigen abweichend, als daß es ohne tatkräftige Propaganda tiefer hätte wurzeln können. Marx war nicht Richard Wagner, der, wie ich schon hervorhob, mit zäher Begeisterung seine Werke immer wieder und wieder, unbekümmert um die tobende Horde der Gegner, durch die Schrift und die Tat verteidigte. Man muß Marx' Bericht<sup>5)</sup> lesen, um die Tiefe seiner Enttäuschungen, zugleich aber auch die seiner prophetischen Worte zu würdigen: »Sei denn, wenn diese Zeit gekommen, meinem Werke Fortdauer beschieden, oder trete für mich ein Andrer ein: ich will freudig den begrüßen, der vollbringt, was ich gewollt, oder Höheres.«

Und diese Zeit ist gekommen, sie ist da, und eine Pflicht des deutschen Volkes ist es, das im Todesschlummer begrabene Werk zu erwecken. Heute — wo seine Erziehung zum Verständnis des wahren Wort-Tondramas durch Richard Wagner vollendet ist. Zur selben Zeit, wo Wagner »seine Laufbahn als Dichter« begann<sup>6)</sup>, hatte Marx den Mose vollendet. Bewundernswert bleibt es bei alledem, daß der »Mose« nicht noch mehr Widerspruch fand. An der Spitze der Gegner steht Robert Schumann<sup>7)</sup>, der sich absolut nicht hereinfindet und bitter tadelt. Aber man kennt ja Schumann's Brief an Mendelssohn über den »Tannhäuser«<sup>8)</sup>, man kennt seine ungeheure Vor-

1) Allg. Musikal. Zeitung 1843, Bd. 45, p. 432,

2) Ebendasselbst, p. 620 und 866 ff. und Bd. 46, 1844, Nr. 40.

3) Neue Zeitschr. f. Mus. 1853, Bd. 39, Nr. 1.

4) 1843, Heft 2, p. 279.

5) Erinnerungen, Bd. 2, p. 217 ff.

6) Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde. Leipzig 1852, p. 62.

7) Neue Zeitschr. f. Mus. 1844, Bd. 21.

8) Schumann, Briefe. Neue Folge. Leipzig 1866, p. 220.

liebe für den Komponisten des »Paulus«, um auch dieses zu verstehen. Ein mit *H. T.* unterzeichneter Referent<sup>1)</sup> hat von der Berliner Aufführung »keinen großen und nachhaltigen Eindruck gehabt«. Das Werk sei »nicht aus innerem Drange einer großen primitiven Tonseele hervorgegangen«, mache vielmehr den Eindruck eines großartigen Experiments eines geistreichen Musikgelehrten, dem »die Technik, Routine und Empirik eines Musikers von Profession mangelt«. Während diese beiden Gegner ernst zu nehmen sind, ist dies bei zwei anderen nicht nötig. Eitner (a. a. O.), den wir als absichtlichen Verkleinerer Marx' kennen, äußert sich:

»Weder Erfindung noch die technische Behandlung ist irgendwie hervortretend und die Singstimmen werden in einer Weise mißhandelt, daß es allerdings der vollen Beredsamkeit M. bedurft haben muß, um den Chor zum Weitersingen zu bewegen.«

Einer, der eine »Geschichte des Oratoriums« zu schreiben vorgibt, der sonst so genaue und bienenfleißige F. M. Böhme, schreibt beinahe ebensoviel Unrichtigkeiten wie Worte<sup>2)</sup>:

Marx hat ein religiöses Drama in seinem Moses(!) hervorgebracht (man denkt dabei etwa an Füllen und Kälber), das viel Interessantes enthalten soll(!). Nachdem es 1852(!) in Weimar unter Liszt und vorher in Berlin aufgeführt worden, scheint es der Vergessenheit anheimfallen zu sollen.«

Nun — wenn der Verfasser nicht einmal zwischen der ersten und zweiten Auflage seines Buches Zeit fand, wenigstens einen Blick in das Werk zu tun, und sich noch immer mit dem »soll« begnügt — was soll man dazu sagen? Auf solche Weise bringt man dem Autor nur Unehre; da ist das gänzliche Schweigen besser. Joachim Raff (a. a. O.) trifft das Richtige, wenn er sagt: »Der Mose ist die poetisch-musikalische Darstellung eines weltgeschichtlichen Vorganges, der, seines national-hieratischen Gewandes entkleidet, in wahrer reinmenschlicher Gestalt und Bedeutung zur Anschauung gebracht wird und zwar in einer dramatischen Form, welche den der gegenwärtigen Bühne nicht darstellbaren Stoff dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen durch die einzigen außer ihr noch übrigen Mittheilungsmittel erfaßbar macht.« Er verwirft deshalb auch die Bezeichnung des Werkes als »Oratorium«, ohne indeß eine neue vorzuschlagen. Wir brauchen nicht lange danach zu suchen: wie Richard Wagner's »Liebesmahl der Apostel« möge es »Biblische Szenen« oder »Biblisches Drama« künftig benannt werden.

»Künftig« sage ich — denn ich vertraue fest darauf, mit meinen Ausführungen den Anstoß zu einer Wiederaufnahme dieses durch und durch neuzeitlichen (»modernen« könnte mißverstanden werden) Werkes zu geben. Die Leiter der Gesangsvereine lassen sich sonst wirklich etwas Eigenartiges entgehen. Hat doch der bedeutendste der jetzt lebenden Musikgelehrten, Hermann Kretzschmar, dem »Mose« warm das Wort geredet<sup>3)</sup>:

»Marx entwirft geistreich, phantasievoll; er erfindet treffend und anschaulich; er erregt, erfreut, setzt in Staunen, wo es sich um bewegte Szenen handelt. Aber es haften unter den Chören, mit denen er sie ausführte, nur wenige so in der Erinnerung, daß sie unwillkürlich zu ihnen zurückkehrt. — — Doch aber bleibt der

1) Allgem. Musik. Zeit. 1846. Bd. 48, Nr. 24.

2) F. M. Böhme. Die Geschichte des Oratoriums. 2. Aufl. Gütersloh 1887, p. 94.

3) H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. 2. Aufl. Leipzig 1899, p. 280 f.

Mose durch den Geist, der in dem Werke herrscht, und die Selbständigkeit des größten Teiles der Musik eines der achtungswertesten Oratorien der neuen Periode. «

Sei es zum Schlusse gestattet, eine zwar nicht unmittelbare, immerhin aber recht vernehmlich sprechende Äußerung Richard Wagner's über Marx' größte Schöpfung hinzuzufügen. Während er sich direkt nirgends über Marx ausspricht, (Glasenapp's Real-Encyklopädie verzeichnet auch Nichts darüber) fand ich in einem Briefe Wagners an Wilhelm Fischer (Leipzig 1888, p. 323) folgenden Passus:

Übersende mir gelegentlich mit Fracht folgendes:

1. Bach's achtstimmige Motetten. 2. Beethoven's 9. Symphonie. 3. Mozart, 3. Symphonie. 4. Die beiden Passionsmusiken von Bach. 5. Marx, Moses . . . .

Alles Übrige kannst Du nach Belieben vernichten, verbrennen und — verbrauchen — —

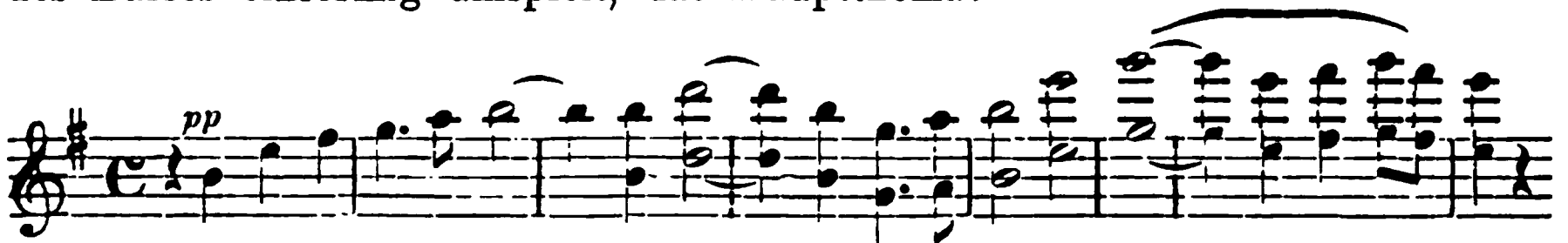
Die gute Gesellschaft, in die Wagner hier unsern Tondichter bringt, charakterisiert deutlich die nicht geringe Wertschätzung, die er für den »Mose« offenbar hegte.

Op. 11. Am Nordgestade. Fantasie für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister, Paris, bei Simon Richault. 3076. Pr. 25 Ngr. Fol. 19 Seiten. Erschienen 1845.

Was der Komponist hier in Tönen ausdrücken wollte, geht aus ihnen klar hervor: einsam, gehüllt in einen weiten Mantel, steht er am Gestade des Nordmeers, schaut dem ewig wiederkehrenden und ewig wechselnden Spiel der Wellen zu und vergleicht das Sinnen und Trachten der Menschenseele mit dem Gewoge des Wassers. So könnte als Motto dieser Tondichtung Goethe's Wort gelten:

»Seele des Menschen,  
Wie gleichst du dem Wasser!  
Schicksal des Menschen,  
Wie gleichst du dem Wind!«

Dem Secondo-Spieler fällt zunächst die Aufgabe zu, das leise Murmeln der Wellen und das unruhige Plätschern, mit dem sie sich am Ufer brechen, zum Ausdruck zu bringen. Der Emoll-Akkord kehrt mehrere Male *pp*, durch drei Oktaven auseinandergezogen auf, dann beginnt ein fast tonlos zu nennendes Flüstern. Erst mit dem 16. Takte haucht der Diskant-Spieler *pianissimo possibile* einzelne Harpeggiandos hinein, worauf alsbald, immerfort vom Flüstern des Basses einförmig umspielt, das Hauptthema:



schüchtern hervortritt, um der Weise des Anfangs nochmals Platz zu machen. Nun nimmt auch der Baß das Thema, wenn auch nicht im vollen Umfange, auf; die Akzente des Diskants werden kräftiger und leidenschaftlicher:







senken sich jedoch wiederum nach diesem kurzen Aufwallen zurück. Sollte nun bis hierher die äußere Situation geschildert werden — und dies ist meisterhaft geschehen — so beginnt nunmehr das innere Leben des Schauenden seinen Ausdruck zu finden, und zwar durch das Eintreten eines neuen, dem Hauptthema bis zu einem gewissen Grade ähnlichen Themas, welches — als ein Zeichen des Denkens! — leicht fugiert wird:



Diese Gedanken aber werden, da nunmehr auch die Elemente sich zu empören scheinen:



wilder und wilder, bis endlich Wut und Verzweiflung in dreifachem Forte hervorbrechen. Doch den wahren Mann vermag das Schicksal nicht zu beugen; entschlossen nimmt er den Kampf mit ihm auf; wie heroische Trompeten klingt es heraus:



Der Kampf wird durchgefochten, die Beruhigung tritt ein; nach einem für sich selbst sprechenden Rezitativ:



und einer milden, verklärten, entsagungsvollen Klage:



verläßt der Wanderer, versöhnt mit der Welt und dem Geschick, das Gestade, während die Wellen, in Flüstern ersterbend, ihm das Lied von ewiger Ruhe nachsingen.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das Studium von Beethoven's Sonaten und Symphonien die Veranlassung zu dieser Tondichtung war, — dieser unvergänglichen Bilder menschlichen Ringens, das durch Nacht zum

Licht, durch Kampf zum Siege führt. Über sie sollte Marx vierzehn Jahre später<sup>1)</sup> so schön schreiben, wie es noch keiner wieder getan.

**Op. 12. Um Mitternacht. Fantasie für das Pianoforte zu 4 Händen.** Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Paris, bei Simon Richault. 3077. Pr. 20 Ngr. Fol. 15 Seiten. Erschienen 1845.

Eine ausführlichere Besprechung dieses Stückes ist nicht vonnöten, da auch hier der Gedankengang klar und anschaulich zum Ausdruck kommt. Sein vorwiegend reflektierender Charakter ist schon dadurch genügend gekennzeichnet, daß es mit einer langsamen, nach allen Regeln strenger Kunst gearbeiteten Fuge beginnt, auf welche dann ein liedartiges *Andante con moto* folgt. Der Hauptsatz ist ein großes, vortrefflich klingendes *Agitato* (F moll,  $\frac{6}{8}$ ), in seiner ganzen Anlage der *Appassionata* abgelauscht. Die leise verklingende Coda baut sich auf dem Fugenthema des Anfangs auf.

Eine in Schumann's Zeitschrift<sup>2)</sup> veröffentlichte, nur zum Teil zu billigende Besprechung von Op. 11 und 12 möge hier nicht fehlen:

»Die vorliegenden Kompositionen lassen überall den bedeutenderen tieferen Geist erkennen, welcher, weit entfernt von der modernen Äußerlichkeit, Geistiges, Poetisches zu geben strebt, und auch für eine kleinere Schöpfung das Bewußtsein von der Würde künstlerischer Thätigkeit mitbringt. Kommt alles dies nicht immer entsprechend zur musikalischen Erscheinung, und müssen wir hin und wieder an der harmonischen Gestaltung, an der nicht ganz handgerechten und modernen Instrumentirung für Pianoforte, auch an minder interessanten, etwas trockenen Stellen Anstoß nehmen, so ist dies theils im Allgemeinen die Folge einer überwiegenden Beschäftigung mit der Theorie, welche, je mehr sie das Bewußtsein entwickelt, umso mehr die Unmittelbarkeit des Schaffens zurücktreten läßt, theils im Besondern Folge des Standpunktes des Verf., auf welchem bei dem Streben nach geistigem Ausdruck und Charakteristik das zweite, nothwendige, ewige Element aller Kunst, die sinnliche Schönheit, zu wenig eine gerechte Würdigung und Anerkennung findet. Denen insbesondere, welche sich für den Schriftsteller Marx interessiren, werden beide Werke eine willkommene Gabe sein.«

Sie seien, da sie bei dem Original-Verleger noch zu haben sind, allen »Quatre-mains«-Spielern warm empfohlen. Jede Bereicherung dieses Zweiges der Musik mit gediegenen Originalwerken ist nur mit Dank zu begrüßen.

**Op. 13. Die Zigeunerinnen. Gedicht von L. Mühlbach. Duett für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte.** Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. 3796. Pr. 20 Ngr. Fol. 11 Seiten. Erschienen 1845.

Das Gedicht hat Marx von der bändereichen Luise, der Gattin Theodor Mundts, in dessen Hause er viel verkehrte, offenbar handschriftlich erhalten; wenigstens konnte ich einen Druck nirgends auffinden. In kecker, launiger, bisweilen förmlich wildbewegter Weise schildert es die Schadenfreude einer jungen und einer alten Zigeunerin, die sie über die Leichtgläubigkeit der Städter empfinden. Die Junge hat hauptsächlich von dem Scharwenzeln junger Gecken, die Alte vom Prophezeien Vorteil gezogen.

1) Marx' unsterbliches Beethoven-Werk erschien zum ersten Male im Jahre 1859.

2) Neue Zeitschr. f. Musik 1845, Bd. 23, Nr. 8.

In flottestem Tempo beginnt und beharrt das eigentümliche Stück. Zu dem übermütigen Wesen der jungen:



ist das bedächtig-schlaue der alten Zigeunerin:



in trefflichen Gegensatz gebracht; es fehlen nicht interessante Harmonien und fast extravagant zu nennende Tonfolgen:



Den Schluß bildet ein tolljubilndes *Presto* im  $\frac{6}{8}$  Takt.

Keferstein<sup>1)</sup> betrachtet das Duett als einen interessanten Zuwachs zu den schon vorhandenen Zigeunermusiken Weber's (Preziosa) und Loewe's Johann Huß<sup>2)</sup> und Zigeuner-Sonate<sup>3)</sup> und erklärt es für ein echt zigeunermäßig gehaltenes Stück. Bei einer Besetzung mit guten Sängerinnen verspricht er sich davon eine höchst eigentümliche Wirkung und schließt:

»Wir möchten dieses Duett auf dem Theater hören und sehen, denn da allein kann und wird dieses interessante Genrebild seine volle Wirkung hervorbringen.«

**Op. 14. Ein Frühlingspiel.** In dreimal drei Gedichten von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Pianoforte. Drei Hefte, componirt und seiner Therese gewidmet. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Pr. 15 Ngr. 7304. 5 u. 6. Fol. 9, 11, 11 Seiten. Erschienen 1845.

Die Texte sind sämtlich dem »Neuen Frühling« entnommen, enthalten in »Neue Gedichte von H. Heine. Hamburg, bei Hoffmann und Kampe. 1844.«

Einen Liederkreis zu bilden, wie er es schon bei »Nahid und Omar«, wie es Robert Schumann in seinen berühmten Liederkreisen des Jahres 1840 getan — das bestimmte unsern Tonmeister, einige der gerade erschienenen, ein gleiches Aufsehen wie die früheren erregenden Heine'schen Gedichte zu

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1846, Bd. 48, Nr. 49.

2) Op. 82.

3) Op. 107.



II. Was treibt dich umher in der Frühlingsnacht? (Ebendasselbst, Nr. XVII, p. 24) durchaus in großem Stil gehalten; der Tondichter hat die geradezu wundervollen Dichterworte mit edler Leidenschaft beseelt. Schon der Anfang mit seinem drangvoll-heißen Flüstern:

*Allegretto agitato.*



zeigt dies klar an; im weiteren Verlauf steigert sich die Aufregung zum FFF, und in einem langen Nachspiel (15 Takte) läßt der Komponist, ganz ähnlich wie es Robert Schumann so oft und schön verstanden, diese erregten Gedanken zu höchster Kraft anschwellen und im pp austönen. Und so kann sich in

III. Wie des Mondes Abbild zittert (Ebendasselbst, Nr. XXIII, p. 31) in einem lang und edel geführten *Adagio*, das beruhigte Gemüt in die stille Andacht der Natur versenken und zu den »ewigen Lichtern« aufblicken<sup>1)</sup>.

Drittes Heft. I. Es drängt die Noth, es läuten die Glocken. (Ebendasselbst, Nr. XI, p. 18.)

Ein ausgedehntes, leidenschaftlich bewegtes Vorspiel (12 Takte) deutet auf Besonderes hin. Die Verschwörung der heterogensten Dinge, des Frühlings, der Rosen, der Nachtigall und zweier schöner Augen gegen den liebenden Jüngling — alles dies soll im Vor- und Nachspiel erläutert werden. Bei aller Leidenschaft entbehrt dieser Gesang ebensowenig des Humors, wie Schumann's alte Geschichte, die ewig neu bleibt<sup>2)</sup>. Aber in

II. Wenn du mir vorüber wandelst (Ebendasselbst, Nr. XIV, p. 21) zeigt sich nur selige Beglückung beim Anschauen der Geliebten. Dabei ist die Deklamation apart und treffend:



III. Wie die Nelken duftig athmen! (Ebendasselbst, Nr. XXVI, p. 34), der Schlußgesang der »Trilogie der Leidenschaft«, ist das bedeutendste Stück von allen, so durchaus orchestral gedacht, daß wir ruhig von einzelnen Instrumenten sprechen dürfen, und hat die typische zweiteilige Arienform angenommen. Der erste langsame Teil entrollt uns ein Naturbild von hoher sinnlicher Schönheit; ppp-Tremolos der Geigen, unterbrochen von kurzen, dumpfen Paukenschlägen beginnen; dann setzt eine sanfte Hornmelodie:



1) Man lese dazu Marx' Erläuterungen zum Largo der Beethoven'schen Adur-Sonate Op. 2 und dem Andante der 1. Symphonie!

2) Op. 48, Nr. 11.



immer von den gleichen Instrumenten begleitet, ein, so daß sich ein Vergleich mit dem Nocturno aus dem »Sommernachtstraum« unabweislich aufdrängt. Nun ergreift die Singstimme die Hornkantilene in geringer Veränderung, wird aber in der Detailmalerei bald selbständig:



ein Gewimmel goldner Bienen, ängstlich schimmern an dem veilchenblauen Himmel

Nun ein Nachspiel des Horns und fast plötzlicher Übergang in den zweiten Teil (*Allegro agitato*, Emoll). Nur solange die Umrisse des Landhauses, in dem das Liebchen wohnt, verschwommen sind und das Geräusch vom Klirren der Glastür sich undeutlich hören läßt, bleibt die Molltonart bestehen — dann geht es, zwischen Freude und geheimer Angst anfangs noch wechselnd:



hol - des Zit-tern, sü - ßes Be - ben, furchtsam zärt - li - ches Umschlin - gen

unaufhaltsam bis zum Ausbruch des höchsten Entzückens, in welchem der jauchzende Triller der Nachtigall hineintönt.

Möge zum Schluß noch ein Teil der etwas weitschweifigen, jedoch das Richtige treffenden Keferstein'schen Kritik<sup>1)</sup> Platz finden:

»Jedes dieser interessanten Hefte bildet für sich insofern ein abgeschlossenes, rundes Ganzes, als der Verfasser die ergriffenen Texte so geschickt zusammengestellt und aneinander gereiht hat, daß immer ein Lied in das andere hinüberleitet, die Situation des einen die des andern bedingt und vorbereitet, eines aus dem andern, wie etwa die Kelche gefüllter Primeln und Aurikeln, scheinbar frei und doch mit innerer Nothwendigkeit hervordringt.« — »So sind hier eng verflochtene Liederkränze zu erwarten, ein Punkt, den man wohl ins Auge zu fassen hat, wenn man dem geistvollen Verfasser sein gutes Recht gewähren und sich den Genuß und die Freude an diesen dankenswerthen Gaben nicht verkümmern will.«

Marx selbst ergreift zu seinem Werke in den »Erinnerungen«<sup>2)</sup> das Wort:

»Hatte ich mich doch in dem ‚Frühlingsspiel‘ nicht dazu verstehen können, die Begleitung leichter zu setzen, als ihr Antheil an den Bildern, die sich entrollen, gestattete. Und doch wußte ich wohl, wie gern unsere Pianisten es sich bequem machen, wenn sie nicht die Aussicht haben, ihre ‚Bravour‘ zur Schau zu stellen.«

Exemplare des Werkes sind beim Verleger noch vorhanden.

**Op. 15. Schlummerlied »Ruhe, süß Liebchen, im Schatten« von Ludwig Tieck für vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) und Pianoforte ad libit. Leipzig, bei Siegel & Stoll. 23. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Fol. 15 Seiten. Erschienen 1846.**

Die berühmte Dichtung Tieck's steht im zweiten Band der »Volksmärchen, herausgegeben von Peter Leberecht« (Berlin 1797), und ist enthalten in »Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1846, Bd. 48, Nr. 48.

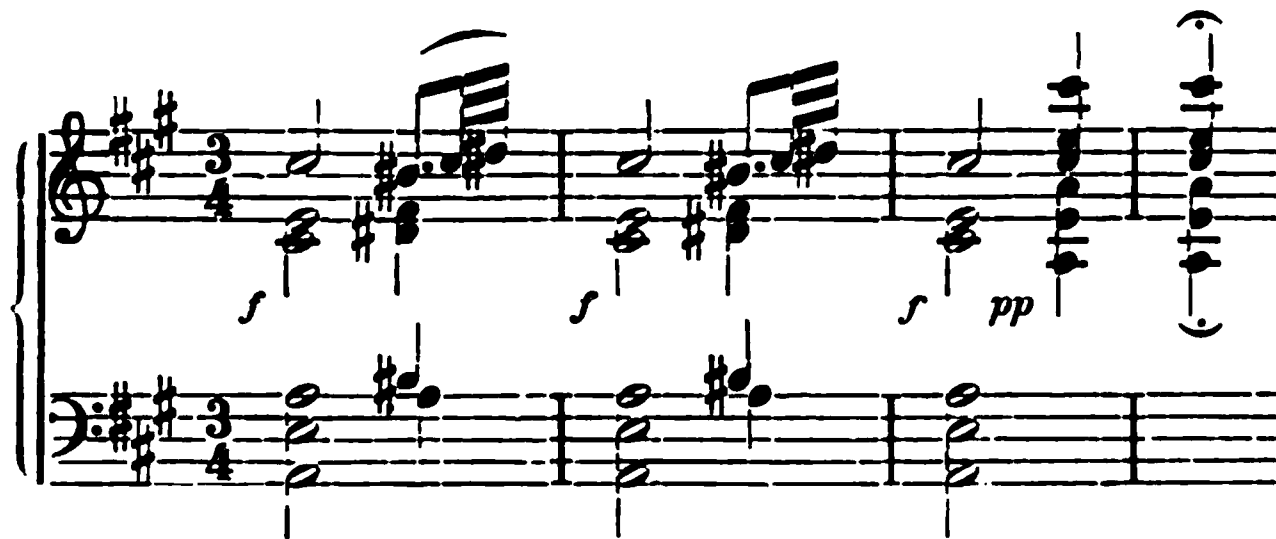
2) Bd. 2, p. 220.

aus der Provence<sup>1)</sup>; sie ist zahllos komponiert worden<sup>2)</sup>. Auch Marx kann mit hohen Ehren in der Reihe dieser Tondichter bestehen. Es zeigen sich zwei gesonderte Themen: ein lauschiges im  $\frac{4}{4}$  und ein wiegendes im  $\frac{6}{8}$  Takt. Dabei ist zu bemerken, daß dieser Wechsel nicht mit den Strophen-Enden bzw. -Anfängen der Dichtung zusammenfällt, sondern in den letzten beiden Verszeilen der ersten und zweiten Strophe eintritt. Die letzte behält gänzlich den  $\frac{6}{8}$ -Takt bei, formt aber die Wiegenmelodie sehr glücklich zu bewegter Weise um. Wie ein Referent<sup>3)</sup> richtig betont, hat Marx das reizende Gedicht in seiner ganzen Zartheit und Anmut ergriffen; der schöne Gesang, leicht dahinschwebend, wie »Frühlingshauch von Blumenduft.geschwängert«, wird bei entsprechendem Vortrag von trefflicher Wirkung sein.

**Op. 16. Grosse Sonate für Pianoforte componirt und Seiner Königlichen Hoheit dem Regierenden Großherzog Georg von Mecklenburg-Strelitz ehrfurchtsvoll gewidmet.** Leipzig, bei Siegel & Stoll. London, bei Ewer & Co. St. Petersburg, bei M. Bernard. 20. Pr. 1½ Thlr. Fol. 33 Seiten. Erschienen 1846.

Viele Vorzüge, leider aber auch viele Schwächen weist dieser erste und letzte Versuch Marx', ein Klavierwerk im großen Stil zu schreiben, auf. Die Vorzüge bestehen in der poetischen Idee, sagen wir in der Tiefe der Gedanken; die Schwächen in dem auffälligen Mangel größerer Kombinationen, in der Verkennung des Wertes der ersonnenen Themen. Daß der gedankliche Inhalt den großen Sonatenwerken Beethoven's entspricht, liegt zu klar auf der Hand, als daß es geleugnet werden könnte; die Gestaltungskraft aber, die Durchführung der teilweise sehr schönen Themen wird vielfach vermißt.

Der Hauptwert der Sonate (man könnte sie auch eine »pathetische« nennen) liegt zweifellos im ersten Satze. Dieser beginnt mit einer langsamen, »*Pesante*« überschriebenen Einleitung, deren erste schwergewichtige Takte:



wie eine bange, vorwurfsvolle Frage an das Schicksal sich vernehmen lassen. In dieser Weise, unterstützt von einem schnell verlöschenden, klagenden Sang, spinnt sich die Introduction weiter fort, um nach einem heftigen Aufschrei und blitzartig in die Tiefe stürzenden Gängen zum Hauptsatz (*Allegro assai ed agitato*) überzuleiten, dessen prachtvolles Thema:

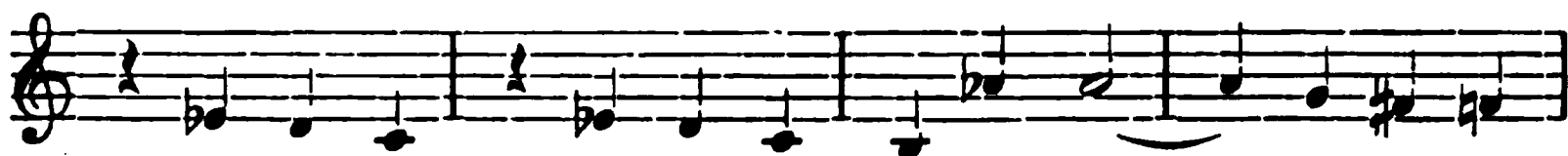
1) a. a. O. p. 216.

2) Besonders schön von Franz, Brahms und Marschner.

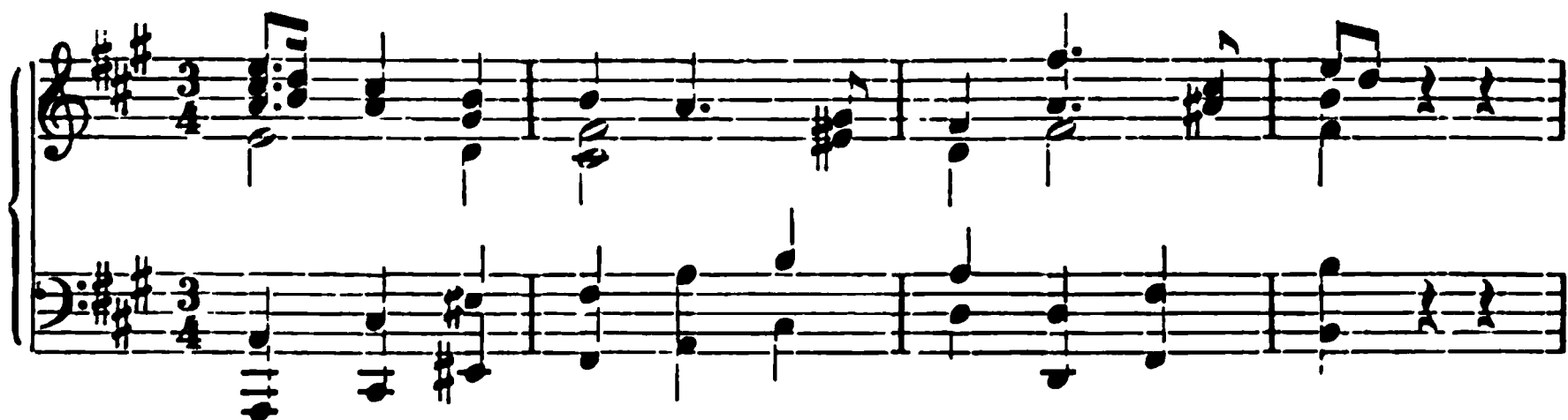
3) Allgem. Musikal. Zeit. 1846, Bd. 48, p. 299.



ein leidenschaftliches und leidenvolles Drängen, Ringen und Kämpfen ausdrückt. Dieses so treffende Motiv wird aber von dem Komponisten zu wenig ausgenutzt. Wohl kehrt es noch einmal in der Oktave wieder, taucht auch später vorübergehend auf, muß aber zugunsten eines anderen, weit weniger bedeutenden:



weichen. Dadurch schwächt sich das Interesse an dem so schwungvoll und vielversprechend eröffneten Satze ab, der indes in seiner technischen Durchführung noch vieles Interessante darbietet. Der zweite Satz (*Adagio religioso*) ist — wie bei Beethoven — ein inniges Gebet um Frieden und Erlösung; das Thema:



ist gesangreich und böte zu größerer Entfaltung Platz, als der Tondichter ihm hat angedeihen lassen; es verliert sich unter einem Übermaß von etüdenhaften Gängen. »Neue Stacheln«<sup>1)</sup> bringt der dritte Satz, ein Scherzo (*Prestissimo possibile*); beschwichtigend erklingt das Trio:



das Scherzo kehrt wieder und geht ohne Aufenthalt in das Finale über, welches (*Allegro fuoco*) das Scherzo-Thema zunächst im  $\frac{4}{4}$  Takt und wilder Aufregung ausführt, dann aber zu einem »*Brillante*« überleitet, welches in der Tat nur diese virtuosenhafte Bezeichnung verdient. Wie Brendel<sup>2)</sup> richtig hervorhebt, verflacht es sich in Äußerlichkeiten.

So sehen wir also, daß dieser Versuch Marx' im ganzen als gescheitert zu betrachten ist. Sicher hat er dies selbst gefühlt und demzufolge das Ge-

1) Allgem. Musikal. Zeit. 1846, Bd. 48, Nr. 22, p. 366.

2) N. Ztschr. f. Mus. 1846, Bd. 25, Nr. 10.

biet verlassen. Wir meinen mit Unrecht. Denn der geistige Inhalt ist, wie schon hervorgehoben, doch so bedeutend, daß ein neuer und wieder neuer Versuch den Tondichter zu immer größerer Vollkommenheit auch darin geführt haben würde. Zu den Schmähungen aber, die Eitner dem Werke angedeihen läßt, liegt auch nicht die Spur einer Berechtigung vor.

---

**Op. 17. Meine Seele ist stille zu Gott. Hymne für vierstimmigen Chor mit Pianofortebegleitung.** Minden, Musikalien-Magazin bei W. Fißmer & Comp. Pr. der Partitur ohne Stimmen 15 Sgr. Fol. 11 Seiten. Erschienen 1846.

Die Worte aus Psalm 62, V. 2, 3 und 8.

Eine kontrapunktisch ganz vorzüglich ausgeführte Arbeit, durchweg für den Chor allein, aus zwei Teilen bestehend. Der erste längere geht in mäßiger Bewegung ( $\frac{4}{4}$ ), der zweite feurig bewegt und stark ( $\frac{6}{4}$ ). Eine vom Baum der Theorie gepflückte, vollsaftige Frucht.

---

**Op. 18. Wanderlied von Wilh. Müller für vier Solostimmen** (Sopran, Alt, Tenor und Baß) und Pianoforte ad libit. componirt. Leipzig, bei Siegel & Stoll. 32. Pr. 1 Thlr. Fol. 13 Seiten. Erschienen 1846.

Das Gedicht ist nicht von Wilhelm Müller, sondern von Joseph v. Eichendorff; in des letzteren »Gedichten« (Berlin 1837, p. 4) steht es unter der Überschrift »Allgemeines Wandern«.

Ein dankbareres Stück für vier Solostimmen als dieses läßt sich kaum denken. Mit fröhlicher Munterkeit, flott und leicht, nur in der Mitte an einer kleinen Stelle sinnig zurückhaltend, schreitet das melodiose Werk bis zum Ende fort. Die sehr kunstreiche Arbeit tritt dabei nirgends aufdringlich hervor; seinen Eindruck bei den Zuhörern wird es bei nur einigermaßen sinngerechtem Vortrag nie verfehlen können.

---

**Op. 19. In banger Zeit. Vierstimmiger Chor mit Pianofortebegleitung.** Minden, Musikalien-Magazin bei W. Fißmer & Comp. Pr. der Partitur mit Stimmen 25 Sgr. Fol. 19 Seiten. Erschienen 1846.

Text: Die bekannten Choralworte »Verleih uns Frieden gnädiglich« usw.

Über die Bedeutung der Kirchenmusikwerke unseres Tondichters haben wir uns bereits so weitläufig ausgelassen, daß wir hier nur schon Gesagtes wiederholen müßten, wenn wir eine ausführlichere Analyse des ziemlich umfangreichen Werkes geben würden. Über die Kunst des Satzes deshalb hier kein Wort. Bemerkenswert ist in diesem Stück vor allem das Hervortreten und die Selbständigkeit des begleitenden Instrumentes. Schon das Vorspiel von nicht weniger als 56 Takten weist darauf hin, daß wir einen breit angelegten Gesang zu erwarten haben. Neben feierlichen Akkorden, die auf inbrünstiges Gebet hindeuten, zeigen sich darin auch bewegtere Stellen, die die »schwere Noth der Zeit« treffend zum Ausdruck bringen. Der Wechsel von Solo und Chor, die mannigfachen instrumentalen Zwischenspiele, dabei der fast durchweg choral- oder wenigstens kirchenliederartig gehaltene Satz der Singstimmen — all dies führt uns mit fast dramatischer Gewalt in ein

altes Klosterrefektorium, wo Mönche und Nonnen (Soli) und angstvolles Volk (Chor) den Herrn um das Ende der Kriegsnot anflehen.

Es sind wirklich viel Schätze vergraben — nicht bloß im Vatikan.

**Op. 20. In der Frühe. Gedicht von Göthe, für sechs Solostimmen (2 Soprane, Alt, Tenor, 2 Bässe) und Pianoforte ad libit. componirt. Leipzig, bei Siegel & Stoll. 33. Pr. 1¼ Thlr. Fol. 15 Seiten. Erschienen 1846.**

Goethe's Gedicht steht ohne Überschrift<sup>1)</sup> in der »Lieder für Liebende« überschriebenen Gruppe. Wenn eines, so verlangt dieses die Musik; denn auf das Ständchen, das Männer (von außen) bringen, antworten Frauen (von innen). Der schon in der Dichtung reizende Gegensatz zwischen beiden Stimmen, die von der beabsichtigten himmelweit entfernte Wirkung des Gesanges auf die schlafenden Frauen, welche — anstatt erweckt zu werden — sich von dem »schönen Getöse« vielmehr einschläfern lassen, hat durch die überaus liebliche und scherzende Musik ein neues, frisches Leben gewonnen. Das Stück beginnt mit dem männlichen Terzett, recht jung und morgenschön in D dur, wobei durch die Anordnung der Singstimmen ein orchestraler Effekt (Hornklang) erreicht wird. Besonders eindringlich läßt sich dabei der erste Baß vernehmen. Lieblich antworten die Frauen im weichen B dur; während der erste Sopran die Weise des Ständchens sanft hervorhebt, übernimmt der zweite den Ausdruck des Einlullens und Wiegens. Nach nochmaliger (verkürzter) Wiederholung dieses Wechselgesanges werden nun alle sechs Stimmen höchst kunstreich miteinander verflochten; die Männer ziehen, wie ja nicht anders zu erwarten, den Kürzeren und das ganze verunglückte »große Wirken« endet im Pianissimo, indem die Frauen sich auf die »andere Seite« legen und die Männer mit ziemlich langen Nasen und recht kleinlaut abziehen. Keferstein<sup>2)</sup> hat recht, wenn er am Schluß seiner kleinen Besprechung hervorhebt, daß man dem Komponisten für seine Gabe überall Dank wissen wird.

Mit diesem holden Scherz endet das fruchtbare Schaffensjahr 1846. Scheint es doch, als wenn Marx sich nach der anstrengenden Tätigkeit des vorangegangenen, in welchem der dritte Band der Kompositionslehre vollendet wurde, in eigenen Schöpfungen erholen wollte.

**Op. 21. Gebet um Kirchenfrieden. Vierstimmiger Chor mit Pianoforte-Begleitung. T. Trautwein'sche Buch- und Musikalien-Handlung (J. Guttentag) in Berlin, Breite Straße Nr. 8. Petersburg, bei M. Bernard. Leipzig, bei C. F. Leede. Preis der Partitur 17½ Sgr. Preis jeder Chorstimme 5 Sgr. Fol. 13 Seiten. Erschienen 1847.**

Die Dichtung (zwei schwungvolle Strophen) scheint von Marx zu stammen; sie ist auf der Innenseite des Titelblattes ohne Nennung des Autors abgedruckt.

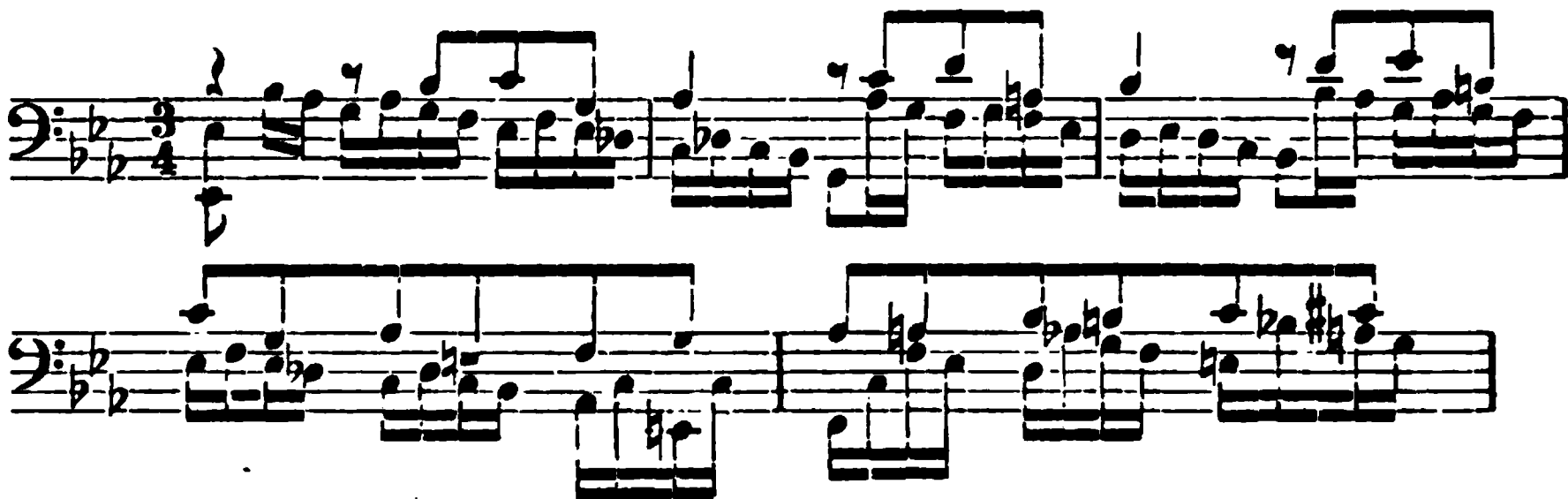
Der Gesang hebt nach zwei vollakkordigen Einleitungstakten des Klaviers vollstimmig an und beginnt bald sich kontrapunktisch zu gliedern. Nach

1) Goethe's Werke. Ausg. letzter Hand. Stuttgart und Tübingen 1835. Bd. 47. p. 38.

2) vgl. Keferstein's Besprechung von Op. 13.



der Beendigung der so vom ganzen Chor gesungenen ersten Strophe folgt ein längeres Zwischenspiel in Sebastian Bach's Art:



worauf »Ein Einzelner« (Baß) mit der gleichen reich figurierten Begleitung die zweite Strophe anhebt. Der Chor fällt leise voller Andacht ein; der »Einzelne« tut die nachdrucksvollen Fragen »Ob Gott? — ob Weltgeist?, worauf dann abermals der Chorgesang das Anfangsmotiv aufnimmt und den Gesang stark, in ruhiger Erhebung, zum Ende führt. Sehr schön wirkt eine 12 Takte währende harfenartige Begleitung.

**Op. 22. Spanische Lieder übertragen von Emanuel Geibel für eine Singstimme und Piano.** Berlin, bei Stern & Cie., Jägerstraße Nr. 36. Heft I Nr. 1—6. Pr.  $\frac{2}{3}$  Thlr. Heft II Nr. 7—12. Pr.  $\frac{1}{3}$  Thlr. Fol. 15, 17 Seiten. Erschienen 1847.

Sämtliche Gedichte, bis auf das erste, sind in »Volkslieder und Romanzen der Spanier im Versmaße des Originals verdeutscht durch Emanuel Geibel« (Berlin 1843) enthalten, aus welchen bekanntlich auch Robert Schumann seine bekannten »Spanischen Lieder«<sup>1)</sup> geschöpft hat. Auch hier herrscht, wie beim »Frühlingsspiel« (Op. 14), offenkundig das Bestreben vor, fortlaufende Liederkränze (2) zu bilden; im ersten Heft finden wir (abgesehen vom ersten Lied als Einleitung des Ganzen) die Kreuz-, im zweiten die B-Tonarten vorherrschend, so daß ein unmittelbarer Übergang von einem Lied in das andere erfolgen kann.

**Erstes Heft. Nr. 1. Sehnsucht.** Gedicht von E. Geibel, als Einführung.

Die Wahl dieses außerhalb des Rahmens der übrigen liegenden, bereits in Geibel's erster Gedichtsammlung<sup>2)</sup> enthaltenen Liedes beweist, daß auch Marx ein »Liederspiel« beabsichtigte. Die volkstümliche, strophische Komposition des auch von Schumann betonten Gesanges »Ich blick in mein Herz und blick in die Welt«<sup>3)</sup> drückt dem Inhalt des Zyklus das charakteristische Gepräge auf: Sehnsucht, Lieben und Leiden, Todesverlangen.

**Nr. 2. Bedeckt mich mit Blumen.** (Volkslieder XIII, *Cubridme de flores*, p. 17.)

Es ist ein süßer Liebestod unter Blumen, den sich das Mädchen wünscht; der Tondichter hat darum die im Einleitungslied vorherrschende Molltonart ganz verlassen; in dem einfachen, seelenvollen Gesang zeigt sich der Schmerz der Liebe durch die Süße ihrer Qualen verschleiert.

1) Op. 138.

2) Berlin 1840, p. 119.

3) Op. 51, Nr. 1.

Nr. 3. Meine Seel' in Schmerz befangen. Vom Infanten Don Juan Manuel. (Ebendasselbst XII, *Mi alma mala se para*, p. 16.)

Zärtlichkeit und Stolz sind in gleicher Weise prägnant durch eine charakteristische Melodie gekennzeichnet.

Nr. 4. Nelken wind' ich und Jasmin. (Ebendasselbst XXXVII, *Cojo jazmin y clavel*, p. 58.)

»Zart und weiland« hat Marx sehr passend als Tempo- und Ausdrucksbezeichnung gegeben. Die Gedanken des liebenden Mädchens sind nur auf den Geliebten gerichtet; selbst eine so mechanische Arbeit wie das Winden des Blumenstraußes wird dadurch beeinträchtigt; und diese Zerstreuung, dieser Mangel an Sammlung wird sehr sinnreich durch einen immerwährenden Taktwechsel angedeutet: 1. Takt  $\frac{4}{4}$ , 2. Takt  $\frac{2}{4}$ , 3. Takt  $\frac{4}{4}$ , 4. Takt  $\frac{3}{4}$ , 8. Takt  $\frac{4}{4}$ , 9. Takt  $\frac{2}{4}$ , 10. Takt  $\frac{4}{4}$  usw. Von dem Moment aber, wo das Mädchen die Bedeutung des gewundenen Straußes, als eines Boten an den Jüngling ihrer Wahl, kundgibt, bleibt die Einheit des Taktes länger bestehen; kleine Koloraturen wie:



geben dem Ganzen ein sehr zartes, Begleitungsfiguren wie hier:



ein tränenvolles Gepräge.

Nr. 5. Komm o Tod. Vom Kommendador Escriva. (Ebendasselbst XXI, *Ven muerte tan escondida*, p. 31.)

Ein inniges Sterbelied ohne besondere Eigentümlichkeiten.

Nr. 6. Klinge, klinge mein Pandero. Alvaro Fernandez de Almeida. (Zigeunerlied.) (Ebendasselbst XVIII, *Tango vos el mi pandero*, p. 26.)

Bereits in den »Zigeunerinnen« (Op. 13) hatte Marx seine Fähigkeit und Sicherheit für dergleichen charakteristische Vorwürfe bewiesen; er beweist sie von neuem in diesem Gesange, dem zweifellos wertvollsten der ganzen Sammlung, und geeignet, die bekannte Jensen'sche Komposition in den Schatten zu stellen. Eine wilde Figur, die bis zum Schluß anhält, ist das Signum dieses Stückes; das Tönen des Pandero selbst wird durch das Motiv:



gemalt.

**Zweites Heft.** Nr. 7. Unter den Bäumen. Antonio de Villegas. (Ebendasselbst XLI, *En la Peña, suso la Peña*, p. 64.)

Ein schönes Wiegenlied, wie der Text es vorschreibt.

Nr. 8. Wohl aus hartem Felsgestein. (Ebendasselbst XXVII, *De piedra pueden decir*, p. 39.)

Ein hartes, strenges Lied, in der Begleitung an Schumann's »Ich kanns nicht fassen, nicht glauben«<sup>1)</sup> lebhaft erinnernd.

Nr. 9. Alle gingen Herz zur Ruh. (Ebendasselbst VIII, *Todos duermen corazon* p. 11.)

Still und traurig, langsam, wie todesmatt, erklingt gleich das Vorspiel mit seinen Staccatos im pp; dann setzt die Singstimme müde ein, immer von Staccato begleitet. Nur im Mittelsatz scheint — für eine kurze Zeit — ein Hoffnungsschimmer zu leuchten; aber bald erlischt auch der, und das Lied endet, wie es angefangen.

Nr. 10. Tief im Herzen trag' ich Pein. Luis de Camoens. (Ebendasselbst IV, *De dentro tengo mi mal*, p. 6.)

Bei diesem Gesang befremdet die Wahl des Polacca-Tempos. Zwar zeigt sich im Baß der Begleitung durch eine Violoncell-Imitation:



die schmerzvoll-unruhige Erregung; ebenso lassen späterhin Staccato-Synkopen das Sprühen des Funkens gut hervortreten — im ganzen aber hinterläßt das Stück einen nur wenig befriedigenden und nachhaltigen Eindruck.

Nr. 11. Hoch, hoch sind die Berge. Pedro de Padilla. (Ebendasselbst XXXVI, *La sierra es alta*, p. 57.)

Schön empfunden dagegen und durch den sinngemäßen Wechsel von Tonart und Takt besonders anmutig ist dieses Mädchenlied. Anfänglich in Fmoll ( $\frac{6}{8}$ ), zur Schilderung der Bergeshöhe, tritt bei der Bitte an das Mütterlein das verwandte Asdur ( $\frac{4}{4}$ ) ein. Die unbefriedigte Sehnsucht, die das Ganze beherrscht, gibt sich schon dadurch zu erkennen, daß das Lied mit der Dominante beginnt und endigt.

Nr. 12. Dereinst dereinst. Cristobal de Castillejo. (Ebendasselbst III, *Alguna vez*, p. 5.)

Ein breit ausgeführter, beruhigender Schlußgesang, dessen die Unrast des Lebens schildernden Synkopen endlich friedlichen Gängen und Akkorden weichen müssen.

Im ganzen ist dieser Liederkranz weniger bedeutend und eindrucksvoll als das »Frühlingsspiel«.

**Op. 23. Morgenruf von G. Herwegh für Männerchor, achtstimmig.** Minden, bei W. Fißmer & Comp. Leipzig, bei R. Frieze. Pr. 25 Sgr. gr. 8. 20 Seiten. Erschienen 1848.

Georg Herwegh's hochberühmtes Freiheitslied ziert seine anonym erschienenen »Gedichte eines Lebendigen«<sup>2)</sup>.

1) Op. 42, Nr. 3.

2) Zürich und Winterthur 1843, Bd. 2, p. 4—6.

In diesem und dem folgenden begeisterungsvollen Gesange hat Marx seine freiheitlichen Gesinnungen im Jahre 1848 ausgesprochen. Wenn wir ihn hören (wann?), so würden wir ebenso wenig, wie es jetzt beim Spielen der Fall ist, an die kunstvolle Durcharbeitung denken; nur die hohe Glut der Begeisterung würde uns daraus entgegenleuchten. Wie sinnvoll ist der Beginn durch die Molltonart geschaffen; bei aller Kraft und straffen Rhythmik markiert sie doch die noch dampfenden Nebel des Morgens, aus denen der Lerchengesang unser Ohr berührt; wenn sich dann der Sonnenball in vollem Glanz erhebt, beginnt die Durtonart einzutreten, — jetzt ist der Tag erwacht — plötzlicher Übergang aus G- nach Esdur. In feuriger Lebhaftigkeit beginnt und endet der Schlußsatz der Strophe:



Der Chor ist (in der letzten Strophe mit geringfügigen Abweichungen) strophisch komponiert.

Op. 24. »Hinaus mein Lied« Freiheitsgesang für Baryton mit Pianoforte. Minden, bei W. Fißmer & Co. Leipzig, bei R. Frieze. Pr. 7½ Sgr. gr. 8. 11 Seiten. Erschienen 1848.

Über den Dichter (Weber Witte) konnte ich nichts ermitteln.

Das einstimmige Analogon des vorigen; voll Mut und Stärke setzt der Gesang nach langem Vorspiel ein und wird durch fünf Strophen geführt. Der Stimme werden nicht geringe Anstrengungen zugemutet.

Op. 25. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Minden, bei W. Fißmer & Comp. Leipzig, bei R. Frieze. Pr. der Partitur 7½ Sgr. Stimmen 7½ Sgr. gr. 8. 12 Seiten. Erschienen 1848.

Nr. 1. Wenn die Nacht mit süßer Ruh'. H. W. v. Ramford. Ein nicht korrigierter Setzerfehler hat den Namen des Dichters entstellt. Es handelt sich um Heinrich Wilhelm v. Stamford, einen Generalleutnant; in seinen »Nachgelassenen Gedichten« (Hannover 1808) findet sich der Text mit der Überschrift »Ständchen« (p. 30).

Ein anspruchsloses kurzes Abendlied, mit schöner Melodik und trotz seiner Kürze fein gearbeitet.

Nr. 2. Der tadellose große Herr. Mohammed Schemseddin.

»Mohammed Schemseddin«, die Sonne des Glaubens, mit dem Beinamen Hafis, der Bewahrer des Korans, weil er dies heilige Buch von einem Ende zum andern auswendig wußte, war geboren zu Schiras und lebte daselbst von den ersten bis zu den letzten Dezennien des 14. Jahrhunderts hin, in Zeiten also, wo es bei uns im Occident noch tief nachtete.« Diese Stelle aus der Vorrede eines der köstlichsten Bücher<sup>1)</sup> macht uns mit dem Dichter,

1) Richard Wagner an Theodor Uhlig (Briefe, Leipzig 1888, p. 220f.), »Jetzt s. d. IMG. X.

bzw. Nachdichter des in Rede stehenden und einiger noch folgender Gesänge bekannt. Es ist Georg Friedrich Daumer, der berühmte Erzieher des Findlings Kaspar Hauser, über dessen dichterische Bedeutung von Interessenten ein kleiner Aufsatz von mir<sup>1)</sup> nachgelesen werden kann. Daumer's »Hafis«, ein einzigartiges, bisher noch nicht wieder erreichtes Buch, erschien im Jahre 1846<sup>2)</sup>, aus ihm hat Marx die prachtvollen Worte für seine Chöre entnommen. »Der tadellose große Herr« steht als Nr. CVI auf Seite 64.

Die Tempobezeichnung »Pathetisch« ist natürlich von der komischen Seite zu nehmen. Die Komposition ist derart gehalten, daß von den 4 Strophen des Gedichtes je 2 und 2 zusammengefaßt werden. Der zweite Baß ist in der ersten Strophe als eine Art Vorsänger zu betrachten, indem er die drei ersten Verszeilen vorspricht, die dann von den übrigen drei Stimmen wiederholt werden, während in der zweiten der erste Tenor den Vorspruch übernimmt und seine göttlich-sorgenlose Weisheit sich vom Chor mit einem kräftigen »Nimmermehr« bestätigen läßt. Ein ausgezeichnet dankbares Stück für gebildete Leute.

Nr. 3. An Selene. Sappho.

Als Gedicht Sappho's apokryph.

In dieser schlechthin vollendeten Komposition findet sich alles vereint: vollkommene Durchgeistigung des Inhalts, ungemeine Zartheit der Tonsprache, prachtvolle Harmonik und Rhythmisierung, staunenswerte formale Behandlung. Wundervoll ist z. B. zwecks Erzielung des eigentümlichen Tonfalls, der das sapphische Metrum auszeichnet, der Wechsel zwischen dem  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{4}{4}$  Takt:

Welch herrliche harmonische Folge in diesem:

höre: Mensch! Mensch! Mensch! Schaff' Dir Hafis an, (Hafis Gedichte, Sammlung von Daumer.) I. Bei Campe in Hamburg. II. Neuerdings in Nürnberg erschienen. Dieser Perser Hafis ist der größte Dichter, der je gelebt und gedichtet hat. — Wenn Du Dir ihn nicht augenblicklich anschaffst, verachte ich dich in Grund und Boden: Schreib die Kosten zu den Tannhäuser-Auslagen. Danke nur für diese Empfehlung!

1) Hirschberg, L. Ein unbekannter deutscher Dichter. Nordd. Allgem. Zeit., 1903, Nr. 5, 9.

2) Hamburg bei Hoffmann u. Campe.



Nicht allein eine stille Feier der Mondnacht erleben wir, nein, auch die dunkel lodernde Glut brünstiger Liebe gibt sich uns zu erkennen. Mit Karl Loewe's trefflichen Betonungen horazischer Oden<sup>1)</sup> steht dieses Werk auf gleicher Höhe. Es ist außerdem interessant, Marx, der bekanntlich eine »griechische Musik« mit Recht als apokryph bezeichnet<sup>2)</sup> und dessentwegen manche Fehde auszufechten hatte<sup>3)</sup>, als Komponisten eines antik griechischen Textes in solcher Meisterschaft kennen zu lernen.

Nr. 4. Holder West, beschwingter Bote. Mohammed Schemseddin.

Die Dichtung von Daumer nach Hafis findet sich a. a. O. p. 25 als Nr. XLIII, nur mit dem Unterschied, daß dort »Holder Ost« steht. Aus diesem Grunde möge die von Klitzsch<sup>4)</sup> zu Recht aufgestellte Behauptung, daß die »morgenländische« Sehnsucht nicht gut genug darin durchklinge, ihre Entschuldigung durch den Tondichter finden. Der Gesang ist ohne Bedeutung.

Nr. 5. Nicht düstre, Theosoph, so tief. Mohammed Schemseddin. Text bei Daumer ebendasselbst p. 125, Nr. CXCI.

Ein bis zur Ausgelassenheit heiterer Gesang, ein gefundenes Fressen für »Schweinchen aus der Heerde Epikurs«, nirgends aber ins Gemeine oder Unanständige ausweichend.

Nr. 6. Es fliegt manch Vöglein in das Nest. Geibel. Zu finden als Nr. II der »Lieder eines fahrenden Schülers« (Gedichte, 26. Aufl., Berlin 1851, p. 297).

Ein volkstümlich-launiges, dabei einer gewissen Wehmut nicht entbehrendes Lied. Nur ist schwer zu verstehen, wie der doch so feinsinnige Musiker darauf gekommen sein mag, dieses typisch von einem Mädchen zu sprechende Gedicht für vier Männerstimmen zu setzen; es muß darum wirkungslos verhallen.

Op. 26. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Minden, bei W. Fißmer & Comp. Leipzig, bei R. Friese. Pr. der Partitur mit Stimmen 20 Sgr., Stimmen allein 10 Sgr. gr. 8. 15 Seiten. Erschienen 1848.

1. Zu der Rose, zu dem Weine komm! Hafis. Dichtung von Daumer nach Hafis (a. a. O. p. 56, Nr. XCIV).

Dieses unter die schönsten der vielen Ghasele gehörige Gedicht hat Marx in zart erregte Töne gekleidet. Die Grundlage ist eine strophische, doch finden sich in jeder Strophe so feinsinnige Umbiegungen des Hauptmotivs, daß man immer wieder von neuem über eine Vielseitigkeit, die gänzlich in Vergessenheit geraten ist, erstaunen muß.

2. Ich dachte dein in tiefer Nacht. Hafis. (Ebendasselbst, p. 31, Nr. LI.)

1) Op. 57.

2) Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst, Artikel: Griechische Harmonie.

3) »An Herrn Professor Marx über griechische Musik« von Drieberg (Cäcilia, Bd. 20, 1839, p. 73 ff.).

4) Neue Zeitschr. f. Musik 1849, Bd. 30, Nr. 9, p. 46.

Ein sinniges, inbrünstiges Lied der Sehnsucht, an Karl Loewe's Jugendkomposition von Goethe's »Ich denke dein«<sup>1)</sup> flüchtig erinnernd<sup>2)</sup>.

3. Die Trauben reifen. Löwenstein. Unter der Überschrift »Herbstlust« gedruckt in »Kindergarten«. Gedichte von Rudolph Löwenstein. (Berlin 1846, p. 35.)

Als Kinderlied vom Dichter gedacht, vom Tondichter aber zu kunstreich ausgeführt.

4. Feierabend. Geibel. Gedruckt in den »Gedichten« (26. Aufl., Berlin 1851, p. 37).

Ein sanftes Abendlied, in dem schon Traumeswirren ihre magischen Netze auszustrecken scheinen, einfach und klar verständlich.

5. Nicht mit trister Miene. Hafis. (A. a. O. p. 82, Nr. CXXXVII.)

Der Dichter verbietet denen, die ihn zu Grabe tragen, mit trübseligen Mienen zu erscheinen; mit einem Becher Wein und einem fröhlichen Liede sollen sie kommen; dann werde er aus dem Grabe steigen und mit ihnen tanzen und springen. Zweifellos ein Gedicht voll (auch musikalisch) wirksamer Gegensätze, von Marx richtig ergriffen. »Schleichend und geduckt« beginnt der Alt allein:



leicht und hüpfend, dann zu lebhaftem Ausbruch sich steigernd, folgen die anderen Stimmen. Die zweite Strophe ist analog gebaut, nur daß hier der Baß beginnt und ergötzlich das Aufsteigen des unermüdeten Trinkers malt:



6. Abendschiffahrt. Justinus Kerner. Unter diesem Titel zum erstenmal gedruckt in »Gedichte von Justinus Kerner« (Stuttgart und Tübingen 1826, p. 157).

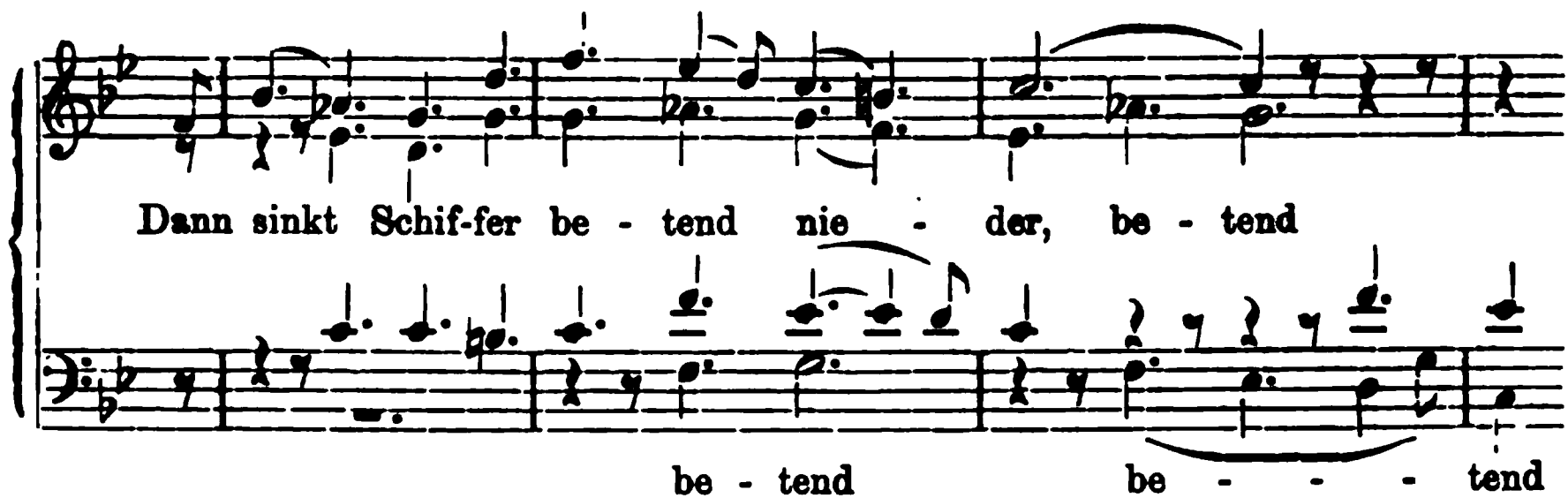
Auch diesen Gesang müssen wir unter die hervorragenden der Chorliteratur zählen. Schon der Gedanke, ein rein trochäisches Gedicht im  $12/8$  Takt zu komponieren, ist bemerkenswert und in diesem Falle auch von ganz eigentümlicher Wirkung. Während die drei Oberstimmen die ruhig-andachtsvolle Melodie in schönster Formenkunst ausführen, fällt dem Baß die Aufgabe zu, durch:



das Läuten der Abendglocken zu malen. Wundervoll ist Harmonie und Stimmführung bei der Stelle:

1) Gesamtausgabe, Bd. 11, p. 6.

2) Die eingehende Besprechung von E. Klitzsch findet sich in »Neue Ztschr. f. Musik« 1849, Bd. 30, p. 273.



Dann fährt das Schiff, »durch Mond und Sterne zur Kapelle umgewandelt«, weiter in das nächtliche Dunkel hinein.

Klitzsch (a. a. O.) sagt von diesem Opus: »Diese Gesänge atmen den kunstreich schaffenden Geist, der sich mit Liebe der Behandlung seines Stoffes hingibt.«

**Op. 27. Festgesänge für Männerchor** (für die Feste der Berliner Universität gesetzt). Partitur und Stimmen. Drei Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 11, 11, 9 Seiten. Erschienen 1858.

Zehn Jahre Pause im Schaffen! Was alles entstand in ihnen! Die sich immer neu wiederholenden Auflagen der vierbändigen »Kompositionslehre«, die »Musik des neunzehnten Jahrhunderts«, der »Beethoven«, die Vorarbeiten der »Chorschule« und des »Gluck«. Da war zu anderem nicht viel Zeit.

Erstes Heft. (Pr. 15 Ngr.) Verkündigung Haggai. (Der Prophet Haggai, Kapitel 2, V. 7 u. 8.)

Zweites Heft. (Pr. 15 Ngr.) Segen der Eintracht. (\*Siehe, wie fein und lieblich ist, daß Brüder einträchtig bei einander wohnen«, Psalm 133, V. 1 u. 3.)

Drittes Heft. (Pr. 15 Ngr.) Nisi dominus. (Vulgata-Text von Psalm 127.)

Den schon wiederholt gegebenen Ausführungen über die in streng kirchlicher Form ausgeführten Marx'schen Kompositionen ist auch betr. dieser drei Werke nichts mehr hinzuzufügen, da sie die formale Gewandtheit ihres Schöpfers wieder aufs beste hervortreten lassen.

**Anhang. Gesänge aus der »Chorschule«.** Erschienen 1860.

Als Anhang zu diesem bedeutsamen theoretischen Werk hat Marx 62 Übungssätze in Partitur gegeben, die auch in ausgesetzten Stimmen erschienen sind<sup>1)</sup>. Von diesen gehören 51 Stücke seiner eigenen Komposition an, und zwar:

Nr. 1. Schritt für Schritt! Nr. 2. Bindet linde Ton an Ton. Nr. 3. Heiter steigen unsre Lieder. Nr. 4. Leichten Trittes strebt empor. Nr. 5. Morgenlied. Nr. 6. Festliche Klänge. Nr. 7. Tanz. Nr. 8. Mondesglanz kommt still geflossen. Nr. 9. Tanzlied von J. H. Voß. Nr. 10. Andacht. Nr. 11. Stille. Nr. 12. Rührig und frisch. Nr. 13. Frieden. Nr. 14. Abendlied. Nr. 15. Das deutsche Vaterland v. Matth. Claudius. Nr. 16. Reigen zum Ballspiel. Nr. 17. Tanzreigen v. J. H. Voß. Nr. 18. Die Wäsche (ein Scherz). Nr. 19. Terzenlauf. Nr. 20. Terzenklang. Nr. 21. Zum neuen Jahr von Goethe<sup>2)</sup>. Nr. 22. Stiller Wunsch von Goethe<sup>3)</sup>.

1) Ausgesetzte Stimmen zu den Übungssätzen der Chorschule von A. B. Marx. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 1 Thlr.

2) Werke. Ausg. letzt. Hand. Stuttg. u. Tüb. 1827, Bd. 1, p. 119.

3) Nicht von Goethe.

Nr. 23. Lenzes Ankunft. Nr. 25. Wandern. Nr. 26. Tanzlied (cf. Nr. 9). Nr. 27. Mailed von Goethe<sup>1)</sup>. Nr. 29. Die Nacht. Nr. 30. Waldnacht von Tieck. Nr. 31. Jägerlust. Nr. 32. Mondnacht. Nr. 33. Vanitas! vanitatum vanitas! von Goethe<sup>2)</sup>. Nr. 34. Der Musensohn von Goethe<sup>3)</sup>. Nr. 36. Stille Fahrt. Nr. 38. Waldklang. Nr. 39. Aus dem Kloster. Nr. 40. Denkspruch. Nr. 41. Lobgesang. Nr. 42. Mutter Natur von Stolberg. Nr. 43. Bitten. Nr. 45. Verkündigung. Nr. 46. Der Herr ist mein Licht. Nr. 47. Beschreibung. Nr. 49. Morgengesang. Nr. 50. Lobgesang. Nr. 52. Naturfreude. Nr. 53. In Bedrängnis. Nr. 54. In Noth. Nr. 55. Abendlied. Nr. 56. Gute Nacht von Th. Körner. Nr. 57. Bergfahrt. Nr. 61. Abendglocken.

Der Vergleich dieser Kompositionen mit denen aus einem ähnlichen Zwecken dienenden, erst neuerdings wieder ans Licht gezogenen Werke, der Gesangschule von Karl Loewe<sup>4)</sup>, ergibt völlige Übereinstimmung. Beide sollen im wesentlichen Übungszwecken dienen; aber ebensowenig wie sich bei Loewe in einer Unzahl von Übungs-Liedern und -Liedchen der wahre, schaffende Tonmeister verleugnen kann, so hat auch Marx in verschiedenen dieser Stücke — sicherlich ohne den entferntesten Anspruch darauf zu erheben — Kompositionen geliefert, die über das Niveau von einfachen Übungen hinausgehen. Hierher gehören namentlich die Kompositionen Goethe'scher Dichtungen (Nr. 21, 27, 33, 34), die Tieck'sche »Waldnacht« (Nr. 30), vor allem aber die groß angelegten, kirchlichen Chorsätze Nr. 50, 53 und 54, die den Lernenden den »weiteren Ausbau der Harmonie« vermitteln sollen. Ganz reizend ist Nr. 39, wo ein Wechsel von »heller und dunkler Stimme« vorgesehen ist. Es wird in den Schulen noch so viel Schlechtes geübt und gelernt, daß man gar nicht genug auf die gediegenen Werke von Loewe und Marx hinweisen kann.

## II. Ungedruckte Werke.

Wir werden sinngemäß drei Gruppen zu unterscheiden haben; und zwar umfaßt die erste Gruppe die vor 1830 (Op. 1) geschriebenen Werke, die zweite die Zeit von 1830—1858 (Op. 1—27), die dritte die nach 1858 entstandenen Kompositionen.

### A. Erste Gruppe. (Vor Op. 1 komponiert).

1. De profundis. Vierstimmiger Chor. kl. qu. 4 Seiten. Komponiert (Berlin am 5. Februar) 1823<sup>5)</sup>.

Ein erster Versuch des jungen Tondichters im strengen Satz, noch nicht auf der Höhe der späteren Werke stehend, aber doch schon das Bestreben erweisend, nicht nur der Form, sondern auch dem geistigen Inhalt gerecht zu werden. In letzterer Hinsicht ist namentlich der ganz dumpfe, wie aus tiefsten Tiefen aufsteigende, bei dem »clamavi« sich steigernde Einsatz der Bässe bemerkenswert.

1) Ebendasselbst, p. 80.

2) Ebendasselbst, p. 145.

3) Ebendasselbst, p. 25.

4) Gesanglehre theoretisch und praktisch. 4. Aufl. Stettin 1851.

5) Im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin.

**2. Jery und Bätely. Ein Singspiel. Von Goethe. Komponiert 1824.**

Davon vorhanden: Orchesterstimmen, 1 Dirigierstimme von Nr. 4<sup>1)</sup>, Singstimme (Rolle) des Vaters und des Jery<sup>2)</sup>. Partitur fehlt.

Goethe's Singspiel erschien als Einzeldruck<sup>3)</sup> zum ersten Male 1790, wozu auch die folgenden Zitate gegeben sind. Vor Marx ist es nicht weniger als siebenmal komponiert worden, und zwar von Peter v. Winter, (München 1790), J. v. Schaum (Öls 1795), Friedr. Reichardt (Berlin 1801, die bekannteste und berühmteste Betonung), G. B. Bierey (Dresden 1803), Konr. Kreutzer (Wien 1809), M. Frey (Mannheim 1810) und F. L. Seidel (Berlin 1815)<sup>4)</sup>.

Über Entstehung, Vollendung und Aufführung des Werkes berichtet Marx ausführlich<sup>5)</sup>:

»Ich fühlte mich eines Morgens unwohl, wollte mich ausruhn und schickte zu einem nachbarlichen Freunde, — er möge mir irgend ein leichtes Buch senden. Ich erhielt einen Band von Goethe. Auf dem Sopha liegend blätterte ich ihn durch und stieß auf das Singspiel Jery und Bätely, das ich zufällig noch nicht kannte. Ohne besondern Antheil fing ich an zu lesen. Da faßte mich bei dem kleinen Gedicht:

Gehe!

Verschmähe . . .

die Stimmung und Melodie des Augenblicks unabsichtlich und fast unwissentlich. Ich langte ein Notenblatt herbei und zeichnete die Weise auf. Sogleich war Krankheit und alles vergessen. Als einige Stunden später der Freund kam, nach mir zu sehn, hatte ich die ersten fünf Gesänge komponirt. Er gab ihnen Beifall und schon bedurfte es seines Zuredens nicht mehr, — das ganze Singspiel ward, bis auf die Ouvertüre, in ein paar Wochen vollendet, — nur im Entwurfe, aber mit bestimmter Vorstellung der Instrumentation.

»Frühere und spätere Unternehmungen waren nie zur Verwirklichung gekommen, ohne daß ich sie zuvor längere Zeit in mir hatte reifen lassen. Diesmal war das Ganze gleichsam aus dem Stegreif und ohne vorherigen Entschluß entsprungen, ich wußte kaum wie. Nun erst, von Freunden und Musikverständigen angeregt, beschloß ich, das Werk zu öffentlicher Aufführung darzubieten. Die Partitur der Gesänge, zuletzt die Ouvertüre, lag bald vollendet vor mir.

»Ich kann wohl sagen, daß ich von Goethe's Dichtung erfüllt war und daß mir jeder, vom Dichter für Komposition ausersehene Moment tief in das Herz gedrungen war. Allein eins kam mir nicht zum Bewußtsein, als bis es zu spät war. Die Gesänge des großen Dichters, so innig, so charakterwahr, sind für Komposition — unbrauchbar; sie sind zu kurz, um dem Musiker Raum zu geben für tiefere, oder nur bestimmte Wirkung; und wiederum sind sie zu charaktervoll und tiefergreifend, als daß man sie flüchtig nach Art des Vaudeville oder Liederspiels leicht abfertigen könnte. Das Letztere hatte Reichardt versucht, und der würdige, herrliche Alte durfte es in seiner, der vormozartischen Zeit, in welcher Liederspiel und Operette gar nicht mit Ernst und Tiefe, sondern als ein artiges »Musenspiel« behandelt wurden. Mozart hatte uns auf andere Wege gewiesen<sup>6)</sup>. So konnte

1) Im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin.

2) Im Besitz der Bibliothek des Königl. Opernhauses zu Berlin.

3) Ächte Ausgabe. Leipzig, bey Georg Joachim Göschen, 1790.

4) H. Riemann, Opern-Handbuch. Leipzig 1887, p. 245.

5) Erinnerungen, Bd. 2, p. 33—39.

6) Marx irrt hier, wenn er die Komposition Reichardt's der Zeit nach als »vormozartisch« bezeichnet. Sie ist erst 10 Jahre nach Mozart's Tod entstanden.



auch ich nicht anders, als mich diesen innigen Momenten, die der Dichter flüchtig, wie den ersten Strahl der jungen Sonne emporleuchten läßt, mit Innigkeit und gänzlicher Vertiefung hinzugeben. Allein der Widerspruch des geflügelten Wortes und der weiligen Melodie blieb bestehn und mußte sich vom Theater her fühlbar machen.

»Dazu kam — eine Sünde von meiner Seite, ein Vergehn an dem, was ich für wahr und recht erkannt. Von meinem musikalischen Freunde Nikolai<sup>1)</sup>, der für meine Komposition lebhaften Antheil gefaßt, ließ ich mich bestimmen, da und dort einiges zuzufügen, das den Sängerinnen Gelegenheit gab, ein wenig Koloratur zu zeigen. Ohne dies, meinte er, würde ich keine Sängerin bereit finden. So ging denn meine Partitur der Musikdirektion zu und ward angenommen. Jetzt sollt' ich am Kleinen lernen, daß es leichter ist, eine erste Oper zu schreiben, als zur Aufführung zu bringen.

»Nachdem die Oper angenommen war, besuchte mich Kapellmeister Seidel, Mitglied der Direktion, welche angenommen hatte, und bezeichnete mir eine Reihe von Stellen, deren Instrumentation ihm unstatthaft erschien. Ich mußte mich schriftlich verpflichten, die Kosten der Ausschreibung zu tragen, wenn die Instrumentation sich nicht bewähren sollte. Besonderes Ärgerniss nahm der ganz wohlwollende Mann an der Begleitung des ersten Liedes:

»Singe, Vogel, singe . . .«

in der ich die Flöten in die zweite und die Geigen in die dritte Oktave gelegt hatte. Die Instrumentation erwies sich übrigens ganz meinen Absichten gemäß und, wenn auch vom Gewohnten vielfach abweichend, doch durchaus kunstmäßig.

»Hierauf machte ich dem Generalintendanten Grafen Brühl meinen Besuch. Er nahm mich freundlich auf, erklärte mir aber, er könne durchaus nichts für mein Singspiel, sondern werde alles Mögliche gegen die Aufführung desselben thun. Zwar habe er nicht das Mindeste gegen mich oder meine Komposition, allein sein verewigter Freund Reichardt habe bekanntlich dasselbe Gedicht in Musik gesetzt und dessen Komposition sei Eigenthum des Theaters, es könne ihm nicht lieb sein, eine andre an deren Stelle treten zu sehen. Ich erinnerte in aller Bescheidenheit, daß Reichardt's Singspiel schon seit einer Reihe von Jahren von der Bühne verschwunden sei. »Ich werde es sogleich in Szene gehn lassen«, war seine schnelle Antwort. Es geschah, fand aber nicht den mindesten Anklang und mußte nach einmaliger Aufführung für immer zurückgelegt werden. Jetzt kam meine Komposition an die Reihe, — das heißt, nach mancherlei Verzögerungen.

»Der Abend der Aufführung erschien und ich fand mich hinter der Szene ein. Daß die Komposition keinen entscheidenden Erfolg haben könne, hatte ich bereits erkannt, seitdem mir die Unangemessenheit des Gedichts für musikalische Behandlung einleuchtend geworden und meine Versündigung gegen die eigene Überzeugung mir den heiteren Sinn getrübt hatte. Allein Furcht oder Besorgniss blieb mir fern; ich hoffte jedenfalls zu lernen.

»Nun sollte ich erfahren, daß ich mir bereits Feinde genug gemacht hatte, und zwar durch meine Aufrichtigkeit in der musikalischen Zeitung<sup>2)</sup>, von der bald die Rede sein wird. Vor der Aufführung trat eine unserer ersten Sängerinnen, Frau Seidler, mit der Frage zu mir »Nun, schlägt das Herz noch nicht?« Ich fragte verwundert, warum? und sie machte mit ihren Füßchen die Pantomime des Auspochens mit so viel Bosheit, ach, und so viel Reiz in dem fast griechischen Gesichtchen, daß ich nichts als Bewunderung und Vergnügen empfand. Ich hatte die vollendet schöne Frau mit der Silberstimme und ihrer unfehlbaren Glockenreinheit

1) Gustav Nikolai; verfaßte zahlreiche musikalische Schriften, Novellen und Oratorien-Texte.

2) Die Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung unter der Redaktion von Marx erschien von 1824—1830.

und Koloratur stets bewundert und in meinen Berichten gebührend anerkannt, aber auch nach meiner ehrlichen Überzeugung ausgesprochen, daß sie nicht mit voller Hingebung und Leidenschaft in den Sinn größerer Partien eindringe. Das konnte mir nicht verziehen werden.

»Diesmal kam es anders. Kein Zeichen des Mißfallens ward vernommen und weit über die Hälfte der Musikstücke fand lebhaften Beifall. Ganz gewiß gehörte derselbe zum größten Teil der Leistung der Ausführenden, der glühenden Schulz, dem edelsten Tenor, Bader, dem launigen Spiel und Gesang Blume's.

»Das mag Dem und Jenem unerwartet gekommen sein; man mußte nachhelfen. Bei der zweiten, ziemlich lange verzögerten Aufführung<sup>1)</sup> setzte die Ouvertüre ihren bloß von aushaltenden Blasinstrumenten zu intonirenden Akkord, der sie eröffnet und einleitet, ohne Baß und Grundton ein. — man hatte die Schlüssel zu dem Fagottkasten versteckt. In einer Szene, wo der Gesang Bätely's zum geöffneten Fenster ihrer Hütte hinaus erschallen sollte, fand sich das Fenster vernagelt; eine Zeitlang, bis die Sängerin um die Hütte herum auf die Szene gelangt war, vernahm man nichts, als eine ziemliche Reihe von Takten hindurch, die vollendete Begleitungsfigur der Geigen. Genug von diesen Possen. Das Singspiel ward zurückgelegt; die Ouvertüre ward noch einigemal, ohne mein Zuthun, vor das Publikum gebracht.«

Das Werk besteht aus 15 Nummern.

1. Ouvertüre. a) *Andante* (Adur,  $\frac{3}{4}$ ). b) *Allegro con moto* ( $\frac{4}{4}$ ).
2. Lied der Bätely (p. 3<sup>2</sup>); *Allegretto*, Bdur,  $\frac{3}{8}$ : Singe, Vogel, singe.
3. Duett: Vater und Bätely (p. 7; *Agitato*, Amoll,  $\frac{4}{8}$ ): Jeden Morgen neue Sorgen.
4. Duett: Bätely und Jery (p. 10; *Allegretto*, Fdur,  $\frac{4}{8}$ ): Es rauschet das Wasser.
5. Arie: Jery (p. 12); *Andante con moto*, Adur,  $\frac{3}{4}$ : Ich verschone dich mit Klagen.
6. Arie: Jery (p. 13; *Allegro agitato*, Emoll,  $\frac{3}{8}$ ): Gehe! Verschmähe die Treue.
7. Lied: Thomas (p. 17; *Allegretto*, Gdur,  $\frac{3}{4}$ ): Ein Mädchen und ein Gläschen Wein.
8. Arie: Thomas (p. 18; *Andante sostenuto*, Cdur,  $\frac{2}{4}$ ): Es war ein fauler Schäfer.
9. Duett: Jery und Thomas (p. 22; *Andante con moto*, Bdur,  $\frac{4}{4}$ ): Neue Hoffnung, neues Leben.
10. Duett: Thomas und Bätely (p. 25; *Allegro*, Gdur,  $\frac{4}{8}$ ): Nicht so eilig, liebes Kind!
11. Lied: Thomas (p. 29; *Allegretto*, Gdur,  $\frac{2}{4}$ ): Ein Quodlibet, wer hört es gern.
12. Terzett: Vater, Thomas, Bätely (p. 30; *Allegro*, Esdur,  $\frac{3}{4}$ ): Was gibt's? was untersteht ihr euch?
13. Duett: Jery und Thomas (p. 37; *Allegro con brio*, Cmoll,  $\frac{3}{4}$ ): Dem Verwegnen zu begegnen.
14. Arie: Jery (p. 43; *Adagio*, Asdur,  $\frac{3}{4}$ ): Endlich, endlich darf ich hoffen.
15. Finale: Alle (p. 48—56; *Andante*, Amoll  $\frac{3}{8}$ ; *Con moto*,  $\frac{4}{8}$ ; *Più moto*, Adur,  $\frac{4}{4}$ ; *Allegro*,  $\frac{4}{4}$ ; *Vivace*,  $\frac{6}{8}$ ): Ich bin lang', sehr lang' geblieben.

Es ist unmöglich, aus dem leider nur noch vorhandenen Torso sich ein Bild von dem Ganzen zu machen. Wir müssen daher zunächst zwei objek-

1) Die erste fand am 7. Mai 1825 im Königl. Opernhaus zu Berlin statt.

2) Die Seitenangaben beziehen sich auf die »Ächte Ausgabe. Leipzig 1790.«

tive Berichte (in Marx' eigem Blatte<sup>1)</sup> wird selbstverständlich keine Notiz von dem Werke genommen) bringen. Der eine<sup>2)</sup> lobt besonders die Introduction, das Duett Nr. 4, die Arie Nr. 8, das Duett Nr. 10 und die Arie Nr. 14. Der zweite<sup>3)</sup> lautet folgendermaßen:

»Es waren ächt schweizerische Nationalanschauungen darin niedergelegt, die vielleicht in dem Gedicht weniger ausgesprochen, als durch die Situation gegeben sein mochten. Wenn das Stück nicht bleibend wirkte, so war dies mehr in einer Opposition zu suchen, die der Redakteur der Zeitung durch unpartheiische Rüge fehlerhafter Aufführungen wider sich hervorgerufen hatte. Durch absichtliche Verstöße bei der Darstellung, namentlich der späteren, wurde der Effekt des Stückes geschwächt, wenn nicht ganz aufgehoben, und philisterhafte Mittelmäßigkeit Mißwollender konnte so den Versuch, nach Reichardt in dieser Komposition aufzutreten, leicht bei denen in ein abenteuerliches Licht setzen, die weder Zeuge des hier Geleisteten noch überhaupt von irgend gültigem Urtheil über Musik waren.«

Zweifellos hat auch hier Marx durchaus selbständig neue Bahnen beschritten. Ohne sich von schöner Melodik zu emanzipieren, vor allem aber auch ohne die leichte Gattung des Singspiels aufzubauschen, hat er die lieblichen Worte des Dichters mit Innigkeit vertieft und ist dabei der teilweise derberen Komik einzelner Situationen nichts schuldig geblieben. Soweit eine Konstruktion sich ermöglichen läßt, ist — neben anmutigster Instrumentation — der Volkston namentlich in Nr. 2 und 4 reizend getroffen. In Nr. 8 wirken besonders Synkopen höchst ergötzlich. Das Duett Nr. 13 ist rhythmisch interessant und dramatisch wirksam; in der Ouverture erscheint uns namentlich der langsame Einleitungssatz stimmungsvoll.

Daß etwas Neues, Ungewohntes geleistet war, geht schon aus dem äußerst erbosten Briefe hervor, den Zelter am 7. Januar 1826 an Goethe schreibt<sup>4)</sup>:

»Ungeheure Kleinigkeiten oder vielmehr kleine Ungeheuer treten auf; Sperlinge wollen sie schießen mit Canonen. Da hat Einer Dein Jery und Bätely neu componirt und wie ich vernehme im großen Styl, es soll aber auch danach abgelaufen seyn und man hat Reichardt's Composition wieder gefordert. Der neue Componist redigirt die hiesige musikalische Zeitung. In dieser war weit und breit von Reichardt's schwacher Arbeit gesprochen, die einst Beyfall gehabt hat. Die Leute aber merken's schon wenn das Land durch Postmeilen und der Thaler durch sogenannte Silbergroshen größer werden sollen.«

Wie vieler positiver Unwahrheiten Zelter sich in diesen wenigen Worten aus Haß gegen Marx, dem seine Unterweisungen in der Theorie nicht genügten<sup>5)</sup>, schuldig macht, kann nach dem Vorangehenden leicht festgestellt werden.

Wo die Partitur des Werkes hingeraten ist, weiß der Himmel. Fände sich doch bald Einer, der aus dem großen Fragment etwas Schönes neu erschüfe!

### 3. Das Siegesmahl. Gedicht von H. Stieglitz. 1826. Vierstim-

1) Berl. Allgem. Musikal. Zeitung.

2) Allgemeine Musikal. Zeitung 1825, Bd. 27, p. 404.

3) Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst. Stuttgart 1840, Bd. 4, p. 581 ff.

4) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 4. Teil, p. 129 (Berlin 1834).

5) Erinnerungen, Bd. 2, p. 107 ff.

miger Männerchor mit Orchesterbegleitung. qu. 4. 40 Seiten. Komponiert 1826<sup>1)</sup>.

Das Gedicht ist erst 1831 unter der Überschrift »Die Blutrache« in den schon mannigfach erwähnten »Bildern des Orients«<sup>2)</sup> gedruckt erschienen, vom Dichter also dem eng befreundeten Komponisten, wie der »Morgengesang der Parsen«<sup>3)</sup>, handschriftlich mitgeteilt worden.

Das Werk weist eine bemerkenswerte Empfindungskraft und eine gewandte Behandlung des nicht stark besetzten Orchesters auf. Das Hauptmotiv:

*Allegro con brio.*



hat vermöge der Taktart und des düstern H-moll einen fremdländisch-wilden Charakter, der durch das ganze Stück anhält und selbst bei Pianissimostellen wie:



sich nicht verleugnet. Einheitlich und straff gehalten, wie ein Nachtbild schnell vorüberschwebend, dem Chor eine dankbare Aufgabe stellend, erscheint das Stück des Druckes wohl wert.

4. Der hundertsiebenunddreissigste Psalm. Vierstimmiger Chor mit Orchesterbegleitung. qu. 4. 47 Seiten. Komponiert etwa 1827<sup>4)</sup>.

Über dieses Werk liegen interessante Selbstbekenntnisse von Marx<sup>5)</sup> vor.

»Daß ich nie aufgehört zu komponiren, versteht sich. Das bedeutendste Unternehmen auf diesem Felde war die Komposition des 137. Psalms für Chor und Orchester. Dieses Gedicht, in dem die Gluth unversöhnlicher Rachgier aufflamnte, wie nur der Orientale, der gequälte Hebräer sie hegen kann, durchloderte mich, daß ich mich wohl dem Dichter nahe gehoben fühlen konnte. Allein die Kunstbildung entsprach nicht der geistigen Anregung. Ich selbst erkannte das und das Werk durfte nicht in die Öffentlichkeit. Gleiches Schicksal hatte eine Symphonie<sup>6)</sup>.«

1) Im Besitz von Frau Prof. Therese Marx in Jena.

2) Bd. I, p. 32.

3) Op. 1, Nr. 1.

4) Abschrift. Im Besitz von Frau Prof. Therese Marx in Jena.

5) Erinnerungen, Bd. 2, p. 26.

6) S. später.

Gerade um die Zeit der Komposition des Werkes begann die Freundschaft mit Mendelssohn<sup>1)</sup>.

»Ich nahm Gelegenheit, Felix meinen 137. Psalm vorzuspielen, welchen ich eben vollendet und in dem ich zu den Worten: ‚Vergeß ich Dein, Jerusalem‘ sogar eine Fuge gewagt hatte, — eine Form, die mir noch nicht weiter aufgehehlt war, als etwa aus Marpurg's Lehre und das räthselvolle Vorbild des wohltemperirten Klaviers von Bach führen konnten. Felix sah die Partitur durch, erst mit erstauntem Blicke, dann mit Kopfschütteln; endlich brach er aus: ‚Das — das geht gar nicht! Das ist nicht recht! Das (die Fuge bezeichnend) ist gar keine Musik!‘ Ich war entzückt. Verletzt konnte ich nicht sein, denn wohl war mir bewußt, daß meinem heißen Verlangen und meiner etwaigen Begabung das dritte fehle: die Kunstbildung. Aber entzückt war ich, denn hier fand ich Offenheit! Und die schien mir die erste Bedingung für jedes menschliche Verhältniss<sup>2)</sup>.«

Interessante Momente zeigt diese breit angelegte Komposition, die ein routinierter Theoretiker mit Leichtigkeit von ihren offen zu Tage liegenden formalen Mängeln zu befreien und dadurch zu einer hörenswerten machen könnte. Den ersten Teil (G-moll  $\frac{3}{4}$ ) möchte ich »Die Klage« überschreiben; in das eintönige Geriesel von Babels Wasserflüssen, welches die zweite Violine und die Viole malt:



dringen Klagelaute der ersten Geige:



wehevoll hinein, und ganz leise, wie schluchzend abgebrochen, beginnen zuerst die Frauenstimmen.



gleich darauf  
die Männer:



Dann verbreitet sich die Klage immer weiter und weiter; einzelne Solostimmen leuchten auf zu größerem Nachdruck. Ein ganz kurzer Adagio-Satz, noch immer sehr leise, bringt ergreifend — ohne jegliche Wiederholung — die erschütternden Worte: »Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die darinnen sind.« Nun wird die Schilderung belebter; markiert erklingt — nach einem kurzen Tenorrezitativ — der ganze Chor: »Wie sollten wir des Herren Lied singen im fremden Lande!« Zu hoher Realistik steigert sich das Ganze in

1) Erinnerungen, Bd. 2, p. 111.

2) Eitner (a. a. O.) schlachtet diese harmlose Episode, welche für Marx' Offenherzigkeit ein so schönes Zeugnis ablegt, zur Beurteilung von M.'s Kompositionen aus, ohne zu erwähnen, daß es sich hierbei um ein ganz frühes Jugendwerk handelt.



einem Appassionato-( $\frac{2}{4}$ )-Satze bei den Worten: »Meine Zunge muß an meinem Gaumen kleben«; man vergleiche einmal die Prust-Gesänge Alberich's in der ersten Rheingoldszene damit, und man wird überraschende Ähnlichkeiten entdecken. Vor dem Schluß (Allegro furioso,  $\frac{4}{4}$ ) zeigt sich noch ein in seiner Monotonie ergreifender Bußgesang, in dem die Anwendung der Triolen die tiefe Zerknirschung zum Ausdruck bringt. Das Ganze ein Jugendwerk mit seinen Schwächen, doch von nicht geringer Genialität.

### B. Zweite Gruppe. In der Zeit von 1830—1855 komponiert.

5. *Carmina quae natalicis sexagesimis quartis Borussorum regis Friderici Guilelmi III. Die III. Aug. a. MDCCCXXXIII ab Universitate Fr. G: ma celebrandis a choro Academico canentur. Auctor poematis Fr. Guil. Ludo. Geyer*<sup>1)</sup>. Zwei vierstimmige Männerchöre mit Orchesterbegleitung. qu. 4. 44 Seiten. Komponiert (24. und 27. Juli) 1833<sup>2)</sup>.

a. *O semper memoranda dies.*

b. *Tum gens nostra tuos late celebrabit honores.*

Beide Chöre überragen das Niveau sogenannter Gelegenheitskompositionen durch die Tüchtigkeit des Satzes und den ernsten Fleiß der Arbeit beträchtlich, zeigen aber zugleich die respektable Leistungsfähigkeit des von Marx gegründeten akademischen Chors, wenn er ihm derartig schwierig auszuführende Aufgaben stellte. Besonders der erste Chor ist weit ausgeführt; auf ein *Allegro pomposo* (D-dur  $\frac{4}{4}$ ) folgt ein *Vivace* ( $\frac{3}{4}$ ), alsdann ein *Andante sostenuto* (G-dur  $\frac{3}{4}$ ), in welchem letzterem sogar das (auch von Beethoven im »Fidelio« angewendete) eigentümliche alte Instrument, der »Serpent«, hervortritt.

6. *Am Tage Johannes des Täufers.* Für den akademischen Chor der Universität zu Berlin. Oratorium für Männerchor mit Begleitung der Orgel. qu. 4. 58 Seiten. Komponiert 1834.<sup>3)</sup>

Zweifellos hat dies merkwürdige Stück als ein Vorläufer — nicht als Vorübung — des Mose zu gelten; die Charakteristika des großen treten in diesem kleinen Werke bereits deutlich zu Tage. Eigentümlich ist zunächst der Satz für Männerstimmen allein; Karl Loewe hat dasselbe — sogar noch ohne Begleitung der Orgel — in seinen beiden Oratorien »Die eiserne Schlange«<sup>3)</sup> und »Die Apostel von Philippi«<sup>4)</sup> mit hohem Erfolge getan. Ein vortrefflich gearbeitetes, nicht kurzes Vorspiel (D-moll,  $\frac{3}{4}$ ) leitet ein, schließt mit einer Fermate und läßt dann, nach einigen freien Kadenz, den berühmten, bekanntlich auch von Wagner in den »Meistersingern« benutzten Choral »Christ unser Herr zum Jordan kam« ganz einfach, aber in schöner Harmonisierung ertönen. »Ein hoher Reiz waltet in der Schärfe der Darstellung. Solos und Chöre durchweg in bedeutender geistreicher Deklamation, nicht in konventionellen Tonanhäufungen, sondern streng aus

1) Gesänge zum 64. Geburtstag Friedrich Wilhelms III., Königs von Preußen, bei der Universitätsfeier vom Akademischen Chor am 3. August 1833 gesungen. Dichtung von Fr. Wilh. Ludw. Geyer.

2) Im Besitz von Frau Prof. Therese Marx in Jena.

3) Op. 40, komponiert 1834.

4) Op. 48, komponiert 1835.

dem Sinne des Wortes die Musik entwickelnd.«<sup>1)</sup> In der Zusammenstellung des Textes, wobei eine erstaunliche Bibelbelesenheit hervortritt, zeigt sich ebenfalls schon der Schöpfer des »Mose«; altes und neues Testament müssen ihm in gleicher Weise dienen. Ganz reizend ist besonders ein Pastorale-Intermezzo, die szenische Veränderung wirksam illustrierend. Der Schluß des Ganzen besteht abermals in dem Täufer-Choral.

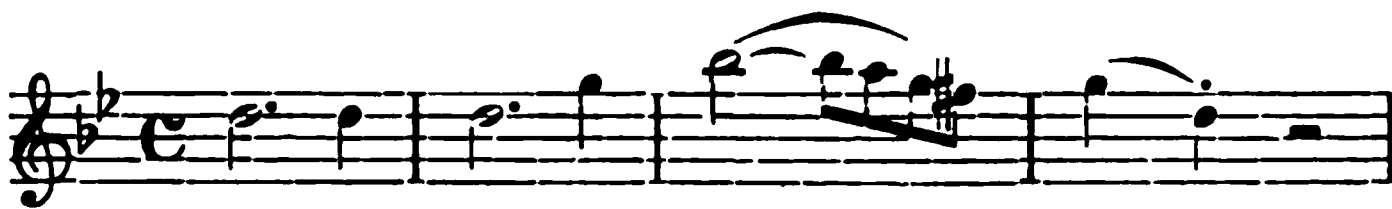
Wie alles Neue begegnete natürlich auch diese Komposition geringem Verständnis, wie ein Bericht<sup>2)</sup> über die Aufführung des Werkes am 24. Juli 1834<sup>3)</sup> verdeutlicht:

»Das Werk ist theilweise so eigenthümlich behandelt, daß den Zuhörern aus dem mystischen Dunkel noch nicht ein hell leuchtendes Licht aufgehen wollte. Besonders schien dem Ref. die Vereinzelung der musikalischen Perioden, wie die Absonderung der Rede-Sätze zu wenig zusammenzuhängen und den Fluß der Melodie zu häufig zu unterbrechen. Sollte es ein wahrer Gewinn für die Kunst sein, den Gesang in die älteste Zeit zurückzuführen, aus welcher sich erst langsam das höhere Geistige in harmonischer Kombination entwickelte? Händel dürfte für den wahren Oratorienstyl ein noch mehr sicheres Vorbild, als selbst der tiefsinnige (metaphysische, wie ihn Rahel<sup>4)</sup> in ihren Briefen treffend bezeichnet) Johann Sebastian Bach sein, dessen speculativer Forschergeist von Nachahmern selten zu erreichen sein möchte, welche nicht ein gleich mächtiger Genius beseelt. Deshalb ist in der Kunst der natürliche Weg wohl der sicherste zum Ziel, von dem Künstelei und spitzfindiges Grübeln eher entfernt, als eine Annäherung herbeiführt.«

Einer Zeit, die Bach eben noch als »spekulativen« Musiker betrachtete, mußte das Neue, Unerhörte und nie wieder Erreichte dieses Meisters natürlich ein Buch mit sieben Siegeln sein, und eine solche Zeit konnte auch den Werken eines Mannes, der nur in den Bahnen Bach's zu wandeln redlich bemüht war, nicht ohne bedenkliches Kopfschütteln entgentreten.

#### 7. Zwei lateinische Kirchenlieder für Männerchor und Orchester. qu. 4. 5 Seiten. Komponiert (17. 6.) 1840<sup>5)</sup>.

a. *Corpus sepulcro tradimus*. Dichter weder aus »Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters« (Freiburg 1853), noch aus »Simrock, Lauda Sion« (Köln 1850), noch aus »Königsfeld, Lateinische Hymnen und Gesänge« (Bonn 1847) zu ermitteln. Nach einem Paukenwirbel ein Fortissimo des ganzen Orchesters; dann leiser Gesang der Klarinetten, Hörner und Fagotten, worauf die Oboe ein ausdrucksvoll-klagendes Motiv anhebt:



und in dumpfem, choralartigem Gesange — wie Mönche bei den Exequien eines toten Fraters — folgt der Chor leise, begleitet vom vollen Orchester, und singt dreimal die acht Takte. Ein interessantes Nachtbild.

1) Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst. Stuttgart 1840. Bd. IV; p. 581 ff.

2) Allgem. Musikal. Zeitung 1834, Bd. 36, 8. August, p. 563.

3) In der Dreifaltigkeitskirche.

4) Rahel Varnhagen v. Ense, geb. Lewin.

5) Im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin.

b. *In pace laetus himnigro*. Dichter nicht zu ermitteln (s. oben).  
Folgt ohne Vorspiel in vier Strophen als Beruhigungsgesang des vorigen.

**8. Klage der Verbannten. Chorgesang** (Gemischter Chor mit Begleitung des Pianoforte). qu. 4. 14 Seiten. **Fragment.** Komponiert ungefähr 1824<sup>1)</sup>.

Die Herkunft der Dichtung ist nicht zu ermitteln; biblische Worte sind es keinesfalls.

Es ist sehr bedauerlich, daß dieses reife, im strengen Satze ausgeführte Werk nur als Torso vorliegt; doch scheinen nur wenige Takte zu fehlen, die auf dem letzten, durch den Zahn der Zeit abgetrennten Blatte standen. Sie sind nicht schwer nach dem Vorhandenen zu ergänzen. Zunächst ein leiser langsamer Satz (F-dur,  $\frac{3}{4}$ ), ein demütiges Gebet versinnbildlichend; dann ein »Mit Ungestüm« überschriebener Mittelsatz (D-moll,  $\frac{3}{2}$ ):



der aber bald einen innig flehenden Charakter annimmt, mit prächtigen Harmonien und einem schönen Übergange:



Eine kurze Fuge über das Thema:



führt zu dem Schluß, der das Motiv des Anfangs in leichten Veränderungen zurückbringt.

**9. Zur Zeit der Auferstehung.** Für das Sängerfest der vereinten Mecklenburg-Strelitzer Lehrer und ihrer Zöglinge (am 21. April 1843). Cantate für Solostimmen und Chor mit Orchesterbegleitung. Partitur. Fol. 50 Seiten. Komponiert 1842/1843<sup>1)</sup>.

Das große, durchweg auf Bibel- und Choralworte gegründete Werk besteht aus vier Nummern:

Nr. 1. Arie (für Tenor). Die orchestrale Begleitung besteht aus Streichquintett und zwei Fagotten. Ein leises, langsames Vorspiel eröffnet, und dann

1) Im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin.

setzt, mit ähnlichen Worten wie die Zionstochter zu Beginn des zweiten Teils der Matthäuspassion, die Singstimme ein:



In Trauer und Wemut wird der kurze Gesang zum Ende geführt und alsbald folgt:

Nr. 2. Chor mit vollem Orchester. Ein höchst merkwürdiges Stück insofern, als der nach allen Regeln der Kunst gearbeitete Gesangssatz ziemlich plötzlich mit den Worten »und in Finsterniß wandeln wir« abbricht und einem langen Nachspiel für großes Orchester (darunter drei Posaunen, vier Trompeten und vier Hörner) Platz macht. Dieses Nachspiel beginnt mit einem ausdrucksvollen rezitativen Fagottsolo *senza tempo* und geht zu einem ganz gewaltigen, schnellen Satz über, der in seinen sieghaften Klängen die Auferstehung des Herrn in wirklich ergreifender Weise malt.

Nr. 3. Choral. Die eigentümlichen, selten gehörten Worte P. Herbert's aus dem Jahre 1566 (laut Zahn's Kirchenliedermelodien, Bd. 5, p. 211):

»Heilig und zart ist Christi Menschheit,  
Gar edler Art voll aller Gnad und Wahrheit«

sind von Marx wundersam rhythmisiert und harmonisiert worden und werden nur vom Sopran gesungen; bedeutsam tritt ein Oboen- und Hornsolo dabei hervor. Diese Nummer ist zweifellos die originellste und ergreifendste der Kantate.

Nr. 4. Rezitativ (Tenor) mit Chor. In großartiger Begeisterung ertönt die letzte Strophe des schönen Liedes vom ganzen Chor:

»Christ ist nicht todt, o Trost der Schwachheit!  
Der litt den Tod, ward durch den Tod lebendig!  
Der starb in Schmach, fährt auf in Hoheit.  
Gen Himmel hoch, zur Herrlichkeit beständig.«

Und in wirksamstem Gegensatze stehen dabei die unermüdlichen Gänge der Streicher:



zu den breit ausgelegten Akkorden der Blasinstrumente.

### C. Dritte Gruppe. (Nach Op. 27 komponiert.)

10. Festkantate zur Jubelfeier der Universität, für den 1. Festtag, den 15. Oktober 1860, auf Worte der Schrift gesetzt. Für Chor und Orchester. gr. 4. 53 Seiten. Komponiert (Angef. den 11., beendet den 20. September) 1860<sup>1)</sup>.

Die Textworte sind aus verschiedenen Bibelstellen von Marx selbst zusammengestellt.

1) Im Besitz von Frau Prof. Therese Marx in Jena.

a. Erster Chor. Schon das Orchestervorspiel atmet eine hohe Festesfreude, die namentlich in einer Figur der Holzbläser:



zum Ausdruck kommt; auch die Blechmusik wird im weiteren Verlaufe nicht gespart. Ein langsamerer Mittelsatz mit einem trefflich gearbeiteten Kanon der Männerstimmen:



und einer prachtvollen Steigerung »Wach auf! Mache Dich auf!« führt zu einem kurzen Maestoso-Schluß.

b. Schlußchor. Im Gegensatz zum ersten, der vor der Festrede gesungen wurde, ertönte dieser Chor nach der Rede; bedeutend kürzer wie der erste, läßt er doch gediegen-strenge Arbeit nicht vermissen.

11. Meiden und Finden. Zwei Gedichte von Karl Martell für eine Singstimme, Violoncell und Piano. qu. 4. 23 Seiten. Komponiert um 1860<sup>1)</sup>.

Über den Dichter, der sich hinter diesem heroischen Pseudonym versteckt, hat sich Nichts ermitteln lassen.

I. Meiden. Nach einem schönen Cellosolo:



wird dieses zuerst rezitativisch gebrachte Thema in gebundene Kantilene übergeführt und begleitet die sanfte Gesangsmelodie, die im weiteren Verlauf zum *Allegro agitato ed appassionato* wird und anmutig überführt zum

II. Finden, dem originelleren Satz. Während die Cellofigur:



ganz von ferne an das Finale von Beethoven's berühmter Barentanzsonate (Op. 30, Nr. 3) zu erinnern scheint, gemahnt das verhaltene Jauchzen des Gesanges:



1) Im Besitz von Frau Therese Marx in Jena.



an desselben Meisters Chorphantasie (Op. 80). In schönster Steigerung entwickelt sich der für Sänger und Spieler gleich dankbare Gesang, der des Druckes wohl wert wäre.

### III. Verlorengegangene Werke.

1. Die erste Szene des Jugendentwurfs von »Mose«. Bereits erwähnt in der Einleitung der Besprechung von Op. 10.

2. Die Rache wartet, Melodram in drei Akten von Willibald Alexis. Komponiert 1828. Der Text teilweise abgedruckt im »Berliner Conversationsblatt« 1829, Nr. 39 und 42.

Die Aufführung fand, wie Ledebur<sup>1)</sup> angibt, am 21. Februar 1829 im Königsstädtischen Theater zu Berlin statt, während Schilling (a. a. O.) irrtümlich 1827 schreibt. Marx erzählt darüber<sup>2)</sup>:

»Willibald Alexis hatte eine Preis-Novelle<sup>3)</sup> von 60 oder 70 Zeilen verfaßt und dieselbe für das eben entstandene Königstädter Theater zu einem Melodram benutzt. Der Inhalt war die Liebe eines jungen französischen Offiziers zu einer edlen Polin, die sich bei dem Durchzug der großen Armee nach Rußland in Warschau entzündet hatte und bei dem Rückzuge der Armee ihr tragisches Ende nahm. Irre ich nicht, so starb der todtwunde Krieger zu den Füßen der Geliebten. Die Novelle übrigens war talentvoll und ergreifend; vom Melodram konnte ich nicht so günstig urtheilen, meinte auch vorher zu sehen, daß dasselbe sich so wenig auf der Bühne behaupten würde, wie alle Arbeiten dieser Art. Allein der Dichter, mir befreundet und für meine Pläne willfährig, trug mir die Komposition an, und ich wäre gar nicht im Stande gewesen, eine Gelegenheit zu meiner Übung zu versäumen. Die Liebe des Paares war der Hauptinhalt für die Bühne; den Hintergrund bildete der riesengroße Heereszug und sein Untergang. Dies erkor ich mir als Hauptaufgabe für die Musik; besonders Ouvertüre und Zwischenakte hatten diese Momente zu bezeichnen. Die Komposition schien nicht zu mißfallen; das Melodram verschwand, wie ich vorausgesehen, nach wenig Aufführungen.«

Bei Schilling ist zu lesen, daß die Musik von bedeutenden Musikern »großartig und tief« gefunden wurde. »Namentlich war in der Ouverture der Charakter des Winterfeldzugs 1812 erschütternd ausgedrückt.« Höchst interessant aber ist ein Brief Zelter's an Goethe vom 26. Februar 1829<sup>4)</sup>, der folgendermaßen lautet:

»Einer der dreyzehn Bühnendichter, unser Willibald Alexis, hat soeben die Muse der Königsvorstadt mit einem Melodram überschattet, worüber die Anlage (der Berliner Courier Nr. 622<sup>5)</sup>) redet. Melodram ist es genannt, weil es seiner ernsthaften Tendenz wegen auf diesem Theater nicht dürfte gegeben werden. So hat denn ein bekannter Ungenannter (die Redaction der hiesigen musikalischen Zeitung) eine ganz homogene Musik dazu gemacht, die ich gestern vernommen habe. Wenn der Componist nicht gewußt hat wohin? so hat er genug gezeigt woher er kommt; denn sein mühladenes Flickwerk besteht in lauter Gräten und Abwurf von Beethoven's Tischen, in wüsten Lärm gewickelt, daß einen die Gänsehaut überläuft. Mir war es, als wenn ich die Beyspieltafeln sämtlicher musika-

1) a. a. O.

2) Erinnerungen. Bd. 2, p. 42.

3) Ein Druck dieser Novelle war nicht zu ermitteln.

4) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. 5. Teil. p. 150 (Berlin 1834).

5) In diesem von Saphir herausgegebenen Blatte kanzelt ein mit E. O. unterzeichneter Kritiker das Stück gewaltig herunter, nennt es ein »höchst unmoralisches Gräuelconvolut«. In Nr. 632 wird es nochmals gegeißelt, ebenso in Nr. 635 und 642; von der Musik ist nirgends die Rede.

lischen Lehrbücher nach einander aus ihren verschiedenen Tonarten abhaspeln hörte, und die Orchester-Leute sahen nachher aus, als ob sie ihren Gräbern entlaufen wären. Eigentlich hat mich das Opus erbaut, — wie sich dieser Bruder Markus (jetzt Marx) dabey abgemartert und sein Fortepiano abgerammelt hat, da ich dem Schäker etwas gönne; denn das nicht vollzählige Königsvorstädtische Publicum ließ auch kein Merkmal der Wißbegier entfallen, um den Thäter des confusen Mord-spectakels zu erkunden. So wollen wir auch nicht weiter davon reden.«

Wenn man sich das vergegenwärtigt, was ich bei der Besprechung von »Jery und Bätely« über das Verhältnis Zelter's zu Marx gesagt habe, so wird diese Expektoration leicht erklärlich.

3. Festsinfonie zur Vermählung des Prinzen Wilhelm von Preußen, den 11. Juni 1829 im Königsstädtischen Theater aufgeführt<sup>1)</sup>. Komponiert 1829.

4. Undinens Gruß, Festspiel von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Komponiert 1829.

Von dieser Dichtung scheint nur ein Textbuch<sup>2)</sup> (Berlin, 14 Seiten) gedruckt zu sein, das folgende Stücke bezeichnet:

Nr. 1. Romanze (Aliena): Vor vielen Hundert Jahren. Nr. 2. Lied (Walther): Fröhlich zög' in Morgen-Frische. Nr. 3. Chor-Reigen: Sanft hebt uns Rauschen. Nr. 4. Melodrama. Nr. 5. Duett (Kühleborn, Undine): Hei, ich ströme, fluthe bandenlos. Nr. 6. Solo mit Chören (Kühleborn): Herauf! herauf! Nr. 7. Allgemeiner Chor: Hoheit, Ruhm und Glanz des Sieges. Nr. 8. Oft wenn sich schwarz drängt Wolkennacht. Nr. 9. Gebet. Solo mit Chor (Aliena): O, du dort oben, hold gesinnt. Nr. 10. Gesang (Undine): Tief im Herzen wohnt die Liebe. Nr. 11. Schlußchor: Im Freien! zum Reihen!

Von der Musik hat sich nur Nr. 2 erhalten, das unter der Überschrift »Jägers Hoffen« als Nr. 6 des Op. 2 erwähnt wurde. Auch über dieses Werk gibt uns Marx kurze Nachricht<sup>3)</sup>:

»Das letzte dramatische Unternehmen war ein Festspiel zur Vermählung des damaligen Prinzen von Preußen, Undinens Gruß. Ich hatte die Personen des berühmten Zaubermärchens für eine ländliche Scene benutzt; mein Vorschlag gewann den greisen Dichter Fouqué, der seitdem mich immer seinen »lieben Kriegskameraden« nannte. Wenigstens war er in den Befreiungskriegen ein wackerer Kriegskamerad gewesen, — wenn auch ich damals noch nicht reif war, sein Kamerad zu sein. Unser Werk ward am Festtage aufgeführt und hatte den gewöhnlichen Erfolg solcher Gaben.«

Sei der Vollständigkeit halber — da wir leider auf eine persönliche Beurteilung verzichten müssen — noch folgender Bericht<sup>4)</sup> erwähnt:

»Der Vermählungs-Abend selbst am 11. Juni wurde öffentlich nur im Königsstädter Theater durch ein, leider die beabsichtigte Wirkung verfehlendes Festspiel: »Undinen's Gruß« von Fouqué, mit Musik von Marx, gefeyert«<sup>5)</sup>.

1) Erwähnt in Ledeburs »Tonkünstler-Lexikon Berlins« (Berlin 1861).

2) In der Barth'schen Sammlung der Bibliothek des Königl. Opernhauses zu Berlin.

3) Erinnerungen, Bd. 2, p. 43.

4) Allg. Musikal. Zeit. 1829, Bd. 31, Nr. 31, p. 509.

5) Die handelnden Personen waren: Die Mutter (Mad. Huray); Aliena, Erdmuth, ihre Töchter (Mlle. Holzbecher, Steger); Walther, Jäger, Aliens Verlobter (Hr. Diez); Undine (Mlle. Herold); Kühleborn (Herr Zschiesche); Fürst (H. Meier); Fürstin (Mad. Elßler); Chor der Wassergeister, der Luftgeister, des Hofstaates, der Landleute.

5. Dramatische Szene: Zenobia in Palmyra. Für Frau Milder-Hauptmann komponiert etwa 1830. Die drollige Szene, wie er das Opus zu der begeistert verehrten Sängerin brachte, wird von Marx sehr lebendig erzählt<sup>1)</sup>.

»Ihr brachte ich denn freudig und erwartungsvoll meine Scene. Ein großes Recitativ eröffnete sie, dann stürmte, in Esdur, der Chor der Römer heran, dann wandte sich die Modulation in das goldhelle Edur zu dem Adagio der Königin, und das Allegro verband den Sologesang mit dem Chor der Männerstimmen. Die Sache konnte herrlich werden.«

6. Symphonie bei Veranlassung des Falles von Warschau. Komponiert 1832.

»Die Musik schildert höchst ergreifend den raschen chevaleresken leichtsinnigen Charakter der Polen, ihre Freiheitslust unter dem Kanonendonner, ihren tiefen Sturz in der blutigen Niederlage, das Hinwegziehen aus dem Vaterlande, die Vereinsamung auf fremder Erde, das schwere Gericht über dieses Volk.« (Schilling, a. a. O.)

7. Musik zu Ludwig Tieck's Tragödie »Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens«. Komponiert 1843.

Tieck's herrliche Dichtung ist zum ersten Male in den »Romantischen Dichtungen (T. 2, p. 465—605, Jena 1800) gedruckt. In einer kurzen Notiz, offenbar einer Berliner Korrespondenz, der Allgem. Musikal. Zeitung<sup>2)</sup> findet sich die lakonische Notiz: »Marx in Berlin hat zu Tieck's Rothkäppchen eine allerliebste Musik geliefert«; sonst wüßten wir überhaupt Nichts von dem Werk. Eine Anfrage bei Frau Professor Therese Marx in Jena wurde dahingehend beantwortet, daß Marx diese Musik für eine private Aufführung in der befreundeten Familie Theodor Mundt's<sup>3)</sup> schrieb, und daß dieselbe sehr gefiel. Wenn der Verlust irgendeines Werkes unsres Tondichters zu bedauern ist, so ist es dieser; denn hier hätten wir Gelegenheit gehabt, ihn auf einem ganz speziellen Gebiete kennen zu lernen. Zudem gibt es bisher überhaupt keine Musik zu dem wundersamen Drama, einem der rührendsten Werke der romantischen Literatur.

8. Festouverture zur Feier des Geburtsfestes des Königs von Preußen am 14. und 15. Oktober 1844 in Erfurt. Komponiert 1844.

Von der Existenz auch dieses Werkes werden wir nur durch eine kurze Zeitungsnotiz<sup>4)</sup> belehrt, die — da unglücklicherweise der Referent in der Pause offenbar zu viel Bier trank und nur einen Teil der Komposition zu hören bekam — besagt, daß sie »aus zwei ganz verschiedenartigen Sätzen zu bestehen schien«.

#### IV. Geplante Werke.

1. Frau Venus. Musikalisch-dramatische Dichtung.

Über diesen frühen Jugendplan finden wir Ausführliches in Marx' Memoiren<sup>5)</sup> aufgezeichnet. Wer sich über dieses Analogon zum Tannhäuser genauer informieren will, der lese die betreffende Stelle nach.

2. Otto III. Oper.

1) Erinnerungen, Bd. 2, p. 65.

2) 1844. Bd. 46. Nr. 7. p. 118.

3) Der bekannte »jungdeutsche« Schriftsteller und nachmalige Berliner Universitätsprofessor.

4) Allg. Musikal. Zeit. 1844. Bd. 46. Nr. 48. p. 797.

5) Erinnerungen, Bd. 1. p. 163—167.

Außer Marx<sup>1)</sup> erzählt auch noch Eduard Devrient<sup>2)</sup> von diesem Plan unseres Tondichters, der der Ansicht war, daß die Opernkomposition sich bedeutender historischer Vorgänge bemächtigen müsse (bekanntlich im Gegensatz zu Richard Wagner<sup>3)</sup>: »Er selbst war mit großer Vorliebe und mit großen Voraussagungen mit einer Oper: Otto's III. Romfahrt und Tod beschäftigt.«

3. Achilles auf Skyros. Ballet.

Interessenten mögen sich die anmutige Beschreibung dieses Planes von Marx selbst<sup>4)</sup> erzählen lassen.

## V. Ausgaben und Bearbeitungen klassischer Werke.

1. Zwei Gesänge aus Händels Messias gesungen von Madame Milder im Klavier-Auszuge. Berlin, im Magazin für Kunst, Geographie und Musik Nr. 29. Pr. 12 gr. qu. fol. 10 Seiten. Erschienen ca. 1825.

Nr. 1. Wechselgesang (»Er weidet seine Heerde«). Für 2 Stimmen.

Nr. 2. Aria. (»Ich weiß, daß mein Erlöser lebet«).

Eine von Marx veranstaltete Ausgabe Händel'scher Klavier-Fugen auf die er in der Vorrede seiner Bach-Auswahl (Nr. 8b dieses Verzeichnisses) hinweist, konnte durchaus nicht ermittelt werden.

2. Sechzehn Sologesänge von G. F. Händel aus dessen sämtlichen Werken ausgewählt zur Förderung und Veredelung der Gesangsbildung mit einer Einleitung über Geltung Händel'scher Sologesänge für unsre Zeit (als Anhang zur Kunst des Gesanges). Lief. I, II. Pr. à  $\frac{3}{4}$  Rth. Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, Unter den Linden Nr. 34, 1513. 13, 17 Seiten. Erschienen 1828.

Lief. I. Nr. 1. Aus Otho. Nr. 2. Aus Rodelinda. Nr. 3. Aus Cäsar. Nr. 4. Aus Floridant. Nr. 5. Aus Tamerlan. Nr. 6. Aus einer Cantate. Nr. 7. Aus Rhadamist. Nr. 8. Aus Agrippina.

Lief. II. Nr. 9. Aus Pastor fido. Nr. 10. Aus Theseus. Nr. 11. Aus Theseus. Nr. 12. Aus dem Alexandersfest. Nr. 13. Aus Saul. Nr. 14. Aus Semele. Nr. 15. Aus Semele. Nr. 16. Terzett aus Acis und Galathea.

3. Große Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei von Johann Sebastian Bach. Vollständiger Klavierauszug. Seiner Königl. Hoheit dem Kronprinzen von Preußen in tiefster Ehrfurcht gewidmet vom Verleger. Preis der Partitur: Rh. 18, Preis des Klavierauszugs: Rh.  $7\frac{1}{2}$ . Berlin, 1830. In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, Unter den Linden Nr. 34, 1571, qu. fol. 190 Seiten. Erschienen 1830.

Über den Wert dieser von Marx besorgten Erst-Ausgabe des unsterblichen Meisterwerkes erübrigt es sich zu reden. Sichert schon die Tatsache allein, daß Marx es war, der Bach's Werk zum ersten Mal dem Druck übergab, dem Herausgeber einen bleibenden Platz in der Musikgeschichte, so noch mehr die Vorzüglichkeit des Klavierauszuges, der für alle späteren Ausgaben und Bearbeitungen maßgebend geblieben ist.

4. Kirchenmusik von Joh. Sebast. Bach. 2 (3) Bände. Preis 9 und 10 frs. Bonn bei N. Simrock. 2745. 2765. 2857. 2884. 2885. 2886. Fol. 64, 67 Seiten. Erschienen 1830.

1) Erinnerungen, Bd. 1, p. 171—176.

2) Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich. Leipzig 1872, p. 44.

3) »Oper und Drama.« Leipzig 1852, Th. 2, p. 154 f.

4) Erinnerungen, Bd. 2, p. 39.

Der 1. Band enthält:

- Nr. 1. Litaney von Martin Luther und Johann Sebastian Bach. Preis 2 Francs. Partitur. 15 Seiten. (Nimm von uns, Herr, du treuer Gott).  
 Nr. 2. Herr deine Augen sehen nach dem Glauben. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Preis 3 Francs 50 Cs. Partitur. 24 Seiten.  
 Nr. 3. Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Preis 3 Francs 25 Cs. Partitur. 24 Seiten.

Der 2. Band enthält:

- Nr. 4. Du Hirte Israel höre. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Prix 3 Francs, Partitur. 23 Seiten.  
 Nr. 5. Herr gehe nicht ins Gericht. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Prix 3 Francs. Partitur. 27 Seiten.  
 Nr. 6. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach. Prix 3 Francs. Partitur. 27 Seiten.

5. Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgelkompositionen (auch am Pianoforte von einem oder zwei Spielern ausführbar). Pr. (à) 18 Gr. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Qu. fol. 19, 17, 19 Seiten. 5469, 5470, 5471. Erschienen 1833.<sup>1)</sup>

1. Heft. Nr. 1. Praeludium (A moll). Nr. 2. Praeludium und Fuge (E dur). Nr. 3. Praeludium und Fuge (D moll). Nr. 4. Fantasia (G moll).

2. Heft. Nr. 5. Praeludium und Fuge (G dur). Nr. 6. Praeludium und Fuge (D dur).

3. Heft. Nr. 7. Praeludium und Fuge (E moll). Nr. 8. Fuge (G moll). Nr. 9. Toccata (D moll).

6. Die Hohe Messe in H-moll von Joh. Sebastian Bach für zwei Sopran, Alto, Tenor und Baß. Im Klavierauszug. Preis des Klavierauszugs Frs. 20. Preis der 5 Chorstimmen Frs. 11, 75 Cs. Bonn bei N. Simrock. Zürich bei H. G. Nägeli. In demselben Verlage ist auch die Partitur dieses Werkes zu 48 Francs erschienen. 3038. Qu. fol. 126 Seiten. Erschienen 1834. (Kirchenmusik 3. Band, vergl. No. 4.)

Hiervon gilt wortwörtlich das bei der Matthäus-Passion Gesagte. Auch dieses ewige Werk hat Marx zum ersten Male überhaupt herausgegeben.

7. *Le Clavecin bien tempéré* ou 48 Préludes et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs pour le Clavecin ou Pianoforte composées par J. Seb. Bach. 2 Parties. Pr. (à) 21½ Rthlr. Berlin, chez J. J. Riefenstahl, Spandauerstr. Nr. 9. Hambourg, chez Jean Aug. Boehme. Vienne, chez Anton Diabelli & Co. J. J. R. 161. Qu. fol. 109, 85 Seiten. Erschienen 1838.

Diese von dem Organisten Haupt besorgte Ausgabe hat Marx sorgfältig durchgesehen und über ihre Korrektheit am Schluß des Vortworts ein Testat ausgestellt.

8a. Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen, zur ersten Bekanntschaft mit dem Meister am Pianoforte. Berlin bei C. A. Challier & Co. Preis 11⅓ Thlr. Qu. 4. 2 (Vorwort) + 25 Seiten. Erschienen 1844.

Vorwort. Nr. 1. Praeludium (C dur). Nr. 2. Praeludium (D dur). Nr. 3. Figurirter Choral. (Wer nur den lieben Gott läßt walten,) Nr. 4. Invention (F dur).

1) Vergl. hierüber die treffliche Arbeit von Max Schneider im Bach-Jahrbuch 1906, p. 91.



Nr. 5. Gigue (Bdur). Nr. 6. Sarabande (Gmoll). Nr. 7. Figurirter Choral. (Vater unser im Himmelreich.) Nr. 8. Gavotte (Gdur). Nr. 9. Fuge (Emoll). Nr. 10. Sarabande (Dmoll). Nr. 11. Gigue (Dmoll). Nr. 12. Praeludium (Gmoll). Nr. 13. Fantasie (Cmoll). Nr. 14. Gigue (Gdur). Nr. 15. Praeludium und Fuge (Fmoll). Nr. 16. Figurirter Choral. (Das alte Jahr vergangen ist.)

8b. Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen veranstaltet und mit einer Abhandlung über Auffassung seiner Werke am Pianoforte eingeleitet. Zweite vermehrte Ausgabe. Eingeführt im Konservatorium der Musik zu Berlin. London, Rob. Cocks & Co., 6 New Burlington Street. Berlin, C. A. Challier & Co. 14. Spittel-Brücke. Pr. 1<sup>2</sup>/<sub>3</sub> Thlr. 844. Fol. X + 36 Seiten. Erschienen 1853.

Hinzugekommen sind:

Nr. 5. Fughette. (Dies sind die heil'gen zehn Gebot.) Nr. 7. Praeludium und Fuge (Gdur). Nr. 8. Figurirter Choral. (Wer nur den lieben Gott läßt walten, 2. Fassung.) Nr. 17. Praeludium und Fuge (Dmoll). Im ganzen 18 Nummern.

8c. Dasselbe. Neue unveränderte Ausgabe. Pr. 3 Mk. netto. Berlin, C. A. Challier & Co. 2757. Lith. Anstalt von C. G. Röder, Leipzig. Gr. 4. VII + 36 Seiten. Erschienen 1873.

Die Vorrede gehört zu Marx' schönsten schriftstellerischen Leistungen und wird in einer von mir vorbereiteten, bald erscheinenden erstmaligen Sammlung von Marx' kleineren Schriften<sup>1)</sup> zum Abdruck kommen.

9. Sammlung vorzüglicher Chorsätze für den Gebrauch in Singvereinen und Chorschulen. Klavierauszug und ausgesetzte Stimmen. Klavierauszug Pr. 2 Thlr. Stimmen Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 10062. gr. 8. 79 Seiten. Erschienen 1861.

1. Choral. »Was mein Gott will.« Tonsatz von Hieronymus Prätorius.
2. Derselbe Choral. Tonsatz von Seb. Bach.
3. Choral: »Ich will dich« (Es ist das Heil). Tonsatz von Johann Ekkard.
4. Derselbe Choral. Tonsatz von Seb. Bach.
5. Festlied: Auf das Pfingstfest. Von Johann Ekkard.
6. Festlied: Darbringung des Christkinds im Tempel Von Johann Ekkard.
7. Chor aus Händel's Messias. In Mozart's Bearbeitung und deutschen Ausgaben nicht aufgenommen. (Lobsing' dem Herrn, Engelschaar.)
8. Aus einer Kirchenkantate von Händel. (Heilig ist Gott.)
9. Aus Deborah (Chor der Israeliten, Verwünschung der Unterdrücker) von Händel.
10. Aus Deborah von Händel. (Wirf ab die Scheu!)
11. Aus Herkules, Oratorium von Händel. (Eifersucht! Du Höllengast!)
12. Aus Esther, Oratorium von Händel. (Ihr Söhne Juda's, klagt!)
13. Aus der Kirchenkantate »Du wahrer Gott und Davids Sohn« von Seb. Bach.
14. Aus der Osterkantate »Bleib bei uns« von Seb. Bach.
15. »De profundis« von Gluck.

Wenn jemand als Vorarbeiter Richard Wagner's zu gelten hat, zu einer Zeit, wo dieser über den Umfang seines Reformwerkes noch nicht völlig im Klaren war, so ist es Adolph Bernhard Marx. Nur von diesem Gesichtspunkte aus läßt sich ein zwar nur beiläufiger, darum aber nicht minder merkwürdiger Ausspruch Franz Brendel's verstehen<sup>2)</sup>:

1) Berlin und Leipzig, bei Schuster und Loeffler. 2 Bände.

2) Geschichte der Musik. 6. Aufl. Leipzig 1878, p. 464.

»Auf dem letzten Standpunkt endlich erblicken wir die Verneinung jener auf der vorangegangenen sinnlichen Stufe geltenden Bedingungen. Der künstlerische Geist vermeidet die natürlichsten Verbindungen der Accorde, die trivial zu erscheinen beginnen, und erbaut auf immer schärfer eindringenden Negationen des unmittelbar zum Ausdruck sich Darbietenden sein letztes kühnes Gebäude, und wir sehen dem entsprechend, wie die Theorie sich von der Ängstlichkeit früherer Regeln befreit, und — unter den Händen von Marx z. B., der hierin die Aufgabe der Zeit ergriffen hat, — statt das Ohr als höchsten Richter zu setzen, Alles, was für einen bestimmten Ausdruck nothwendig ist, was an sich selbst und als Einzelnes vielleicht verwerflich, der Erreichung des Hauptzweckes und der Idee des Ganzen jedoch förderlich sein kann, erlaubt.«

Eigentümlich aber ist es, daß beide während ihres Lebens in persönliche Berührung nicht gekommen sind<sup>1)</sup>, wobei sie ihre Ansichten und Pläne in gewiß höchst interessanter Weise hätten durchsprechen können. Zwar erwähnt Marx den jüngeren Meister mehrfach in seinen Schriften, doch ohne völlige Erkenntnis des Mächtigen in Wagner. Beide wollten eben von ganz verschiedenen Standpunkten aus das Neue bilden und erreichen; Wagner als Dramatiker — Marx ohne diese Befähigung im Bühnensinne. Darum ging Marx vom Oratorium aus; Johannes der Täufer und Mose sind »Oratorien der Zukunft«. Von den strengen Theoretikern der Zeit, zu denen Marx zum Schaden seiner produktiven Tätigkeit allgemein gerechnet wurde, war ein Verständnis seiner kompositorischen Ideen nicht zu verlangen und zu erwarten. Wir haben die Pflicht, das Versäumte nachzuholen, um nicht hinter dem Dichter Heinrich Stieglitz zurückzustehen, der schon 1838<sup>2)</sup> das Neue in dem Tondichter verherrlicht hat:

»Greift Bernhard Marx mit seinem heißen Streben  
Jetzt mehr als sonst thatkräftig ein ins Leben?  
Er, dessen tücht'ger Brust ein ganzer Chor  
Inwohnt von klanggeschwängerten Ideen.  
Warum nicht tritt er aus sich selbst hervor  
Und läßt die stolzen Siegesfahnen wehen,  
Die er mit Recht sich zum Panier erkor?  
Doch sollt' auch nimmer diese pralle Kraft  
Zur Harmonie des Weltchors sich entfalten,  
Wie sie gerungen treu und unerschlaft,  
Nicht scheu' ich mich, aufrichtig zu bekennen,  
Daß ich, in diesem räthselhaften Wesen  
Des Klangreichs neue Aera zu erkennen,  
Der erste aller Gläubigen gewesen.«

---

1) Frau Prof. Marx antwortete auf eine diesbezügliche Anfrage in negativem Sinne.

2) »Gruß an Berlin. Ein Zukunftstraum.« Leipzig 1838, p. 108.

# Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik.

Von

**Georg Schünemann.**

(Berlin.)

Die Griechen, die für die Rhythmik des Gregorianischen Chorals das Vorbild gegeben hatten, lieferten auch die Grundlage für das Schaffen der Mensuralisten.<sup>1)</sup> In der Perotinischen Zeit (Ende des 12. Jahrhunderts), wo noch keine bestimmte Fixierung der Notenwerte vor sich gegangen war, hing die musikalische Rhythmik noch von der Metrik des Textes ab.<sup>2)</sup> Erst zur Zeit der Franconen (nach 1260) begann eine feste Bestimmung der Notenwerte unabhängig vom Text. Es wurde eine Abgrenzung gewisser Werte festgesetzt. Joh. Garlandia braucht zu diesem Zweck einen Strich<sup>3)</sup>, ebenso Aristoteles<sup>4)</sup> und Franco<sup>5)</sup>. Petrus de Cruce, ein Zeitgenosse Franco's, wendet einen Punkt<sup>6)</sup> an, der ein arithmetisches Abteilungsmittel im Sinne eines Taktstriches ist. Für die Sänger bildete eine solche Einteilung der Werte sicher eine große Erleichterung.

Wirkliche Taktzeichen finden sich erst vom 14. Jahrhundert ab. Das Eindringen des zweiteiligen Maßes — ein Einfluß der italienischen Kunst<sup>7)</sup> — in die Mensuralmusik, die vorher nur dreiteilige Messung kannte, machte diese Taktzeichen notwendig. Philipp de Vitry wendet folgende Zeichen an<sup>8)</sup>:

1) Die Lehre der *5 modi* des Franco (Coussemaker, *Script.* I p. 118b und 119a) ist den griechischen Versfüßen genau nachgebildet.

2) *intellego istam longam, intellego illam brevem — — dicebant: punctus ille superior sic concordat cum puncto inferiori*; Coussemaker, *Script.* I p. 344a (Anonymus IV).

3) Coussemaker I p. 104b. *Dirisio modorum est tractus aliquo modo positus.*




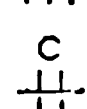
4) Coussemaker I p. 271b. — — *unum parvum tractulum in forma et longitudine semisuspirii.*

5) Coussemaker I p. 120a. *quidam tractulus, qui signum perfectionis dicitur*; vgl. hierzu Joh. Wolf: Geschichte der Mensuralnotation I p. 11ff.

6) Coussemaker *Script.* I 388a und I 424a; vgl. auch das Beispiel in Wolfs Gesch. d. Mensuralnot. Bd. II, Nr. 1 von Petrus de Cruce; durch diese Taktpunkte ist auch die Übertragung wesentlich erleichtert. Daß diese Punkte und Strichelchen mit den Punkten für Arsis und Thesis des Anonymus Bellermand's (Ανωνυμου συγγραμμα περι μουσικης; Berlin 1841) zusammenhängen, ist bei der großen Abhängigkeit von den griechischen Theoretikern vielleicht anzunehmen.

7) Wolf a. a. O. I p. 91.

8) Coussemaker, *Script.* III 19ff. Vgl. über die Taktzeichen Wolf a. a. O. I p. 92ff., p. 97; über Taktbuchstaben ebenda p. 274.

	<i>modus perfectus,</i>	d. h. die Longa ist 3-zeitig zu messen.
	<i>modus imperfectus,</i>	» » » » » 2 » » »
	<i>tempus perfectum,</i>	» » » Brevis » 3 » » »
	<i>tempus imperfectum,</i>	» » » » » 2 » » »

Sollte in einem Stück noch die vorgezeichnete Messung durchbrochen werden, so konnten die nach den Mensur-Regeln zusammengehörigen Werte durch einen Punkt (*punctus divisionis*) getrennt werden, andere zweiteilige Werte durch den Punkt (*punctus perfectionis*) perfekt, d. h. dreiteilig gemacht werden. Eine fortgesetzte Abgrenzung der Werte durch Taktpunkte oder ähnliches war nunmehr überflüssig. Man nahm eine bestimmte Noteneinheit an, und durch diese wurden die anderen gemessen, ähnlich dem *χρονος πρωτος* der Griechen.

z. B.: » *Tempus armonicum est mensura omnium notarum qua scilicet unaquaeque mensuratur nota* « <sup>1)</sup>.

Grundmaß war anfangs die Longa, wie aus der praktischen Musik ersichtlich ist<sup>2)</sup>; erst um die Zeit der *ars nova* (14. Jahrh.) kam die Brevis als Takteinheit in weiteren Gebrauch. Nähere Hinweise auf die Leitung des Gesanges habe ich bei den Theoretikern nicht gefunden; daß man aber auch in dieser Zeit beim Gesang sich nach einem *praecentor* oder *director* richtete, steht fest. » Wenn auch alle gleich gute Sänger sind, so erkennen sie doch einen als *praecentor* und *director* an, auf den sie sehr peinlich achten<sup>3)</sup>. « Ferner lernte man, daß in allen *modis* (unseren Taktarten entsprechend) immer im Anfang des Taktes Konkordanzen sein mußten<sup>4)</sup>. Wußten die Sänger mit den Intervalls- und Proportionslehren Bescheid — dies gehörte damals zum Rüstzeug eines jeden Sängers —, so boten die Kompositionen für die Ausführenden keine Schwierigkeiten weiter, zumal wenn Instrumente die Stimmen stützten oder die Führung der Unterstimmen übernahmen, wie es Riemann<sup>5)</sup> annimmt. Die weitere

1) Hier. v. Mähren (*Coussemaker Script. I 81b.*) oder Joannes Hauboy's *Coussemaker Script. I p. 404*: *Mensura est habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem cuiuslibet cantus mensurabilis manifestans.*

2) z. B. Wolf, *Geschichte der Mensuralmusik II Nr. 1* wäre in Longatakt zu übertragen, da sonst Dissonanzen im Anfang des Taktes entstünden.

3) Hieron. v. Mähren (*Coussemaker Script. I p. 93*): *Secundum est, ut quantumcumque sint omnes equaliter boni cantores, unum tamen precentorem et directorem sui constituent, ad quem diligentissime attendant.*

4) Franco (*Coussemaker Script. I 132b*): *In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis Taktes, licet sit longa, brevis vel semi-brevis.*

5) Hugo Riemann: *Das Kunstlied im 14.—15. Jahrhundert. Sammelbd. d. I. M. G. 1906, Jahrg. VII, Heft 4 p. 529ff.*; derselbe: *Handbuch für Musikgeschichte II, 1 (Zeitalter der Renaissance) Leipzig 1907, vor allem Kapitel XVIII, § 56.*

Entwicklung der Mehrstimmigkeit, vor allem die Entwicklung des sogenannten durchimitierenden Vokalstils machte nun mehr denn je ein exaktes Zusammengehen aller Stimmen notwendig. Waren nicht ganz gute und geübte Musiker beisammen, so mußte die Mensur den Sängern sichtbar gemacht werden. Man schlug mit der Hand den Takt. Im Laufe des 16. Jahrhunderts gehört fast in jedes theoretisch-praktische Werk auch ein Kapitel über den Takt (*de tactu*). Adam von Fulda (ca. 1490), der Theoretiker, der eine eingehende Erörterung der »kindischen« Mutationsregeln, die doch bisher einen so großen Raum bei den Theoretikern einnahmen, ablehnt<sup>1)</sup>, der auch die bisherigen so schwierigen Transpositionslehren vereinfacht<sup>2)</sup>, ist auch der erste, der ein Kapitel über den Takt bringt<sup>3)</sup>. Eine noch frühere, indeß nur kurze Nachricht vom Taktschlagen bringt im 15. Jahrhundert Ramis de Pareia<sup>4)</sup>. Der Dirigent solle den Takt mit der Hand oder dem Fuß oder dem Finger schlagen. Trotz dieser späten Nachrichten zeigen uns bildliche Darstellungen, daß auch schon vorher der Takt mit der Hand geschlagen wurde, denn die zum Teil schon recht verzwickte Rhythmik z. B. eines Du Fay forderte dazu schon auf. Auf dem linken Altarwerk der Brüder van Eyk taktiert ein Sänger mit niederschlagender Hand<sup>5)</sup>. Bernard. Pinturicchio (1454—1513) malt einen Chor von 10 Engeln, die aus einem Notenblatt singen, einer von ihnen gibt mit der erhobenen rechten Hand deutlich den Takt<sup>6)</sup>. Dies Bild fußt sicherlich auf der Praxis der Zeit. Sandro Boticelli (1447—1500) malt zwei Chöre von je drei Engeln, die aus einem Notenblatt singen, der mittlere taktiert mit leicht niederschlagender Hand<sup>7)</sup>. Ein »Baum Jesse«, der im kirchenmusikalischen Jahrbuch<sup>8)</sup> reproduziert ist, zeigt ein »himmlisches Konzert«. Alle möglichen Instrumente sind vertreten, ein König, dem Zuschauer den Rücken kehrend, taktiert durch Zusammenschlagen der Hände. Das Bild stammt aus dem 15. Jahrhundert. In der Ausgabe von Gafurius' *Practica musica*, 1496 befindet sich auf fol. a 1 unten ein Knabenchor mit seinem *magister*, ein Knabe steht im Vordergrund und schlägt den Takt,

1) Gerbert *Script.* III p. 346: *Nolui autem pueriles illas regulas de mutationibus casus notarum dictas huic opusculo nostro adjungere.*

2) Gerbert *Script.* III p. 358. In dieser Hinsicht ist er jetzt von Riemann: *Handb. d. Musikgesch.* Bd. II 1, p. 34 ff. gewürdigt worden.

3) Gerbert, *Script.* III, p. 362 ff.

4) Neuausgabe von Joh. Wolf p. 83.

5) Original im Kaiser Friedrich Museum in Berlin.

6) *Chiesa di S. Maria Maggiore.* Rom (Original).

7) *Sa. Vergine col Bambino ed angeli.* Rom. Bei den erwähnten Bildern sind die Engel nicht kleine »Kinderchen«, sondern große erwachsene Gestalten.

8) Jahrg. 1884 p. 30. Erwähnt sei noch auf dem einen Teil des Reliefs des Florentiner Doms (Lucca della Robbia) [Sängertribüne] der kleine Junge, der die Bewegungen des Taktierenden nachahmt; er schlägt mit dem Zeigefinger der Rechten in die hohle Linke.



alle singen nach einem großen auf einem Pult stehenden Notenbuch. Auch bei zweistimmigen Stücken schlug man Takt. Ein anonymes Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert zeigt einen Mann und eine Frau, beide mit einem Buch, der Mann taktiert mit der rechten Hand<sup>1)</sup>. Auf einem andern Holzschnitt sieht man eine Lautenspielerin und einen taktierenden Sänger<sup>2)</sup>. Nähere Nachrichten über die Art und Weise des Taktierens und über die Form, in der der Takt gegeben wurde, erhalten wir allerdings erst im 16. Jahrhundert, und leider bringen die Werke infolge des unseligen Abschreibens in jener Zeit fast durchweg dasselbe. Trotzdem soll hier eine Übersicht über diese Takterklärungen gegeben werden.

*Tactus est continua motio in mensura contenta rationis. Tactus autem per figuras et signa in singulis musicae gradibus fieri habet. Nihil enim aliud est, nisi debita et conveniens mensura modi, temporis et prolationis*<sup>3)</sup>.

Adam von Fulda (Gerbert, *Script.* III, p. 362);

zum Teil ebenso oder ähnlich:

Sim. Brab. de Quercu, 1509<sup>4)</sup>; Wollick, 1501<sup>5)</sup>; Mich. Roswick, 1514<sup>6)</sup>; Bern. Bogentantz, 1515<sup>7)</sup>; Joann. Cochläus, 1512<sup>8)</sup>.

*Tactus est successiva cantus / mensuram eius ad aequalitatem regulans.*  
Jo. Knapp, 1513<sup>9)</sup>;

ähnlich: Heinr. Faber, 1550<sup>10)</sup>; Lucas Lossius, 1563<sup>11)</sup>; Gallus Dreßler, 1571<sup>12)</sup>.

1) Unter »Meister der Liebesgärten« im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. 15. Jahrhdt.

2) Unter »Meister mit dem Zeichen P.P.W.« Niederländische Meister des 15. Jahrhds. Kupferstichkabinett, Berlin. Allerdings hat hier der Sänger den Arm so weit erhoben, daß es fast wie ein Deklamieren aussieht.

3) Der Takt ist eine beständige auf die rechte Mensur gerichtete Bewegung. Der Takt hat unter den Figuren und Zeichen nach den jemaligen Musikwerten zu geschehen. Nichts anderes ist er, als die notwendige und passende Messung des Modus, Tempus und der Prolation (Messung nach Longen, Breven und Semibreven).

4) Simon Brab. de Quercu: *opusculum musices*. Wien 1509, fol. d II; andere Ausgaben 1513, 1516, 1518 mit Holzschnitt: Ein Mann und eine Frau von Noten singend, ein anderer Mann hört zu.

5) Nicolaus Wollick de Servilla: *opus aurcum — — de gregoriana et figurativa cantu*. Cöln 1501, fol. G I.

6) Michael Koswick (Roswick), *compendiaria musicae artis*. Lipsi. 1516, fol. L II, cap. V. a. Ausgabe schon 1514.

7) Bernardin Bogentantz: *collectanea utriusque cantus*. Cöln 1515, II 12.

8) Johann. Cocleus (Cochläus): *tetrachordum musices*. Nürnberg. 1512, II 6.

9) Johann Knapp: *institutio in musicen mensuralem*. Erfurt 1513, fol. C III.

10) Henricus Faber: *Ad musicam pract. introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accomodata, quam brevissime continens*. 1556 a. Ausgabe 1550. Nürnberg. Kap. V.

11) Lucas Lossius: *erolemata mus. practicae ex probatissimis huius artis scriptoribus accurate et breviter selecta — — — ad usum scholae Luneburgiensis et aliorum puerilium* — Nürnberg 1563, II Kap. X.

12) M. Gallus Dreßler: *Musicae practicae elementa*. Magdeburg 1571, III Kap. III.

... *vel est quidam motus praecentoris signorum indicio formatus cantum dirigens mensuraliter.* Andr. Ornitoparch, 1517<sup>1)</sup>;  
 ebenso oder ähnlich: Herm. Fink, 1556<sup>2)</sup>; Georg Rhaw, 1520<sup>3)</sup>; Euch. Hoffmann, 1572<sup>4)</sup>;

*Perpetuo motu tactum signare necesse est.* Philomates, Vencesl.<sup>5)</sup>.

Der Tact obder schlag / wie er allhie genomen wird ist eine stete vnd messige bewegung der hand des fengers / durch welche gleichsam ein richtscheit / nach aufweisung der zeichen / die gleichheit der stymmen vnd Noten des gesangs recht geleitet vnd gemessen wird / denn es müssen sich alle stymmen / so der gesang wol sol lauten / darnach richten /. Mart. Agricola<sup>6)</sup>.

Der Takt, nach dem sich Sänger wie Spieler richten müssen, besteht aus den Schlägen mit der Hand auf und ab. Sancta Maria, 1565<sup>7)</sup>.

*La battuta la qual e un certo segno formato a imitatione del Polso ben sano per elevatione et depositione della Mano di quel che governa.* Lanfranco, 1533<sup>8)</sup>.

... *la misura d'un tempo diviso in duoi moti alla misura del polso humano, cioe, ascendendo et l'altro descendendo.* Picitono, 1547<sup>9)</sup>.

*La batutta ha due teste, una a lo scendere et l'altra a al salire.* Lusitano, 1558<sup>10)</sup>.

... *un esqual abbaissement et elevation* ist der Takt nach Pierre Davantes, 1560<sup>11)</sup>.

... *nutus aequalis certum temporis tractum in vices aequales dividens.* Andr. Raselius, 1589<sup>12)</sup>.

*Tactus est motus regulatus Praecentoris manu factus; sonorum tempora metiens.* Cyr. Snegassius, 1591<sup>13)</sup>.

1) Andreas Ornitoparch: *musice active micrologus* 1517 (bei Valentin Schumann), II Kap. VI.

2) Hermann Fink: *practica musica — exempla variorum signorum — — — continens.* Wittenberg 1556, lib. II.

3) Georg Rhaw: *enchiridion musices.* Leipzig 1518, *enchiridion utriusque musicae practicae.* Leipzig 1520, *enchiridion musicae mensuralis.* Leipzig 1520, Kap. VII.

4) Eucharis Hoffmann: *musicae practicae praecepta communiora in usum iuventutis conscripta.* Wittenberg 1572, Kap. X.

5) Venceslaus Philomates: *musicorum libri quattuor.* Vienne Pannoniae. 1523. III. Kap. 2, a. Ausgabe schon 1512.

6) Martin Agricola: *musica figuralis deutsch.* Wittenberg 1532. Kap. VI.

7) Thomas de Sancta Maria: *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565. Fol. VII v. f. Auf dieses Werk machte mich Herr Kinkeldey zu Berlin aufmerksam.

8) Giov. M. Lanfranco: *Scintille di musica* 1533. Brescia, p. 67.

9) Angelo da Picitono: *Fior angelico di musica.* Venedig 1547, II 1. Fol. Q IV.

10) Vincentio Lusitano: *introduttione facilissima e novissima di canto fermo, figurativo, contrapunto* — Venedig 1558, fol. 9.

11) Pierre Davantes: *nouvelle et facile méthode pour chanter.* (Mitgeteilt in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1869 Nr. XI p. 163 ff.)

12) M. Andrea Raselius: *Hexachordum seu quaestiones Musicae practicae* Nürnberg, 1589, fol. E 3.

13) M. Cyriacus Snegassius (Schneegass): *Isagoges Musicae libri duo* Erfurt, 1591, I 5.

Die Battuta ist »*quel segno, che si fa con la mano, il quale dimostra il modo, c'hanno da tenere quelli che cantano, nel proferire la Voce con misura di tempo veloce ò tardo che con le figure cantabili si dimostra*«. Tigrini, 1588<sup>1)</sup>.

Der Takt geschieht »*aequali sublationis et depressionis tempore*« nach dem Anonymus des 16. Jahrhdts.<sup>2)</sup>

*La prima misura non è altrimenti, che pronontiare la nota con uguale spatio, dimostra con la mano.* Aron, ca. 1545<sup>3)</sup>.

Jan Blahoszlav, 1569<sup>4)</sup>: »Das Wort (*tactus*) bezeichnet eine bestimmte Zeitabmessung, in der entweder der Gesang oder die Pausen stattfinden«.

Der Takt »*non è altro che un picciol moto simile al moto del polso humano overo al pulpitar del core: col quale osservando i cantori il valor delle figure cantano le Musique figurate.* Zacconi, 1596<sup>5)</sup>.

Neben der Hand konnte auch durch Heben und Senken eines Fingers der Takt möglichst unauffällig sichtbar gemacht werden:

*Tactus est digiti motus, aut nutus . . .* Seb. Heyden, 1540<sup>6)</sup>.

*Tactus est ordo, quo digitus aequali sublationis et depressionis tempore motus omnium notarum et pausarum quantitates metitur.* Anonymus des 16. Jahrhdts. loc. cit.

*Est digiti . . . motus aut nutus aequalis . . .* M. Andr. Raselius l. c.

Tactus ist eine gleichförmige bewegung eines fingers oder Hand / darauff alle Noten und Pausen nach ihrem valore oder werth gesungen werden /. Wilfflingseder, 1559<sup>7)</sup>.

Daneben bediente man sich zum Taktschlagen auch eines Taktstockes und ähnlicher Hilfsmittel, was an anderer Stelle einmal behandelt werden soll.

Bei der Instrumentalmusik wurde der Takt mit dem Fuß getreten:

1) R. M. Oratio Tigrini: *Compendiolo della musica* Ven. 1588, Kap. XVI, p. 123.

2) Anonym: *De signis musicalibus*. Cod. msc. XVI saec. der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Kap. VIII. Der Kodex schließt sich oft an Sebald Heyden: *de arte canendi* (1540) an.

3) Pietro Aron: *Compendiolo*. Nach 1545, Kap. 38.

4) Jan Blahoszlav schrieb eine »*musica*« und »Ergänzungen« dazu; er wurde später Bischof der Sekte der böhmischen Brüder, in welchem Amte er 1571 starb. Die *musica* erschien in erster Auflage 1558, in der zweiten 1569. Erhalten ist nur die zweite in Prag (vgl. Kap. VIII). Die »Ergänzungen« stammen aus der Zeit zwischen 1560—64. Die Schrift, die in böhmischer Sprache abgefaßt ist, ist abgedruckt bei Otakar Hostinský: »*Jan Blahoszlav a Jan Josquin* (Pseudonym eines böhmischen Priesters). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens und zur Theorie der Künste im 16. Jahrhundert. Prag 1896.« Die Mitteilung und Übersetzung verdanke ich Herrn Wladimir Helfert aus Prag.

5) Lud. Zacconi: *Prattica di musica* Venedig, 1596. 1622; I Kap. 32.

6) Sebald Heyden: *de arte canendi*. Nürnberg 1540. p. 40. Eine frühere Ausgabe erschien 1537 (vgl. Sandberger: Bemerkungen zur Biographie H. L. Hasslers und seiner Brüder. — Denkmäler der Tonkunst in Bayern. V. Jahrgang, 2. Teil p. XIV).

7) Ambrosius Wilfflingseder: *Teutsche Musica / der Jugend zu gut gestellt*. Nürnberg fol. D VII v. (nach Eitner Qu. L. a. Ausg. 1559).

»Was die Sänger mit der Hand machen, das müssen die Instrumentisten, da sie die Hände nicht frei haben, mit den Füßen tun<sup>1)</sup>.« »Hauptsächlich für Anfänger ist es sehr wichtig und notwendig beim Spielen mit dem Fuß den Takt zu geben, da man die Hände zum Taktschlagen nicht hochheben kann«<sup>2)</sup>.

Deshalb heißt es auch bei Pietro Aron (a. a. O. cap. 38): *La prima misura non è altrimenti che pronontiare la nota con la mano, o col piede . . .* und bei Pierre Davantes (a. a. O. p. 168): *un esqual abaissement et elevation de la main ou du pied.*

Natürlich hat man sich eine mäßige Bewegung des Fußes zu denken, wie wir hier und da noch heute im Orchester einen Spieler sich selbst den Takt »einprägen« sehen. Ferner ahmten die Instrumentisten wohl auch mit ihren Instrumenten die Taktbewegungen nach, z. B. durch Heben und Senken der Posaunen oder Violen<sup>3)</sup>.

Man unterschied nun im 16. Jahrhundert gewöhnlich drei Taktarten: den *Tactus maior* (auch *generalis*, *integer*, *totalis* genannt), den *Tactus minor* (*specialis*, *Semitactus*, *diminutus*) und den *Tactus proportionatus* (dessen Unterteilung *Sesquialter* genannt). Takteinheit war im 16. Jahrhundert zum größten Teil die Semibrevis; sie galt, von Proportionen wie Augmentationen abgesehen, einen *Tactus integer*.

»In omnibus signis semibrevis tactu mensuretur integro augmentatione et proportionibus demptis.« Rhaw, a. a. O. Kap. VII (ebenso oder ähnlich: Cocleus, a. a. O. T. II, Kap. VI; Ornitoparch, a. a. O. II, 6; Knapp, a. a. O. fol. CIV; Listenius<sup>4</sup> 1533; Faber, a. a. O. Kap. V und viele andere).

Der *Tactus maior* bekam eine Semibrevis oder die ihr entsprechenden Minimen, der *Tactus minor* eine Minima, der *Proportionatus* 3 Semibreven, der *Sesquialter* 3 Minimen.

Der „ganze“ Tact (*Tactus maior*) „Ist / welcher eine vngeringerte Semibreuem odder eine Breuem in der helfft geringert / mit seiner bewegung begreift /“.

Der „halbe“ Tact (*Tactus minor*) „Ist das halbe teil vom ganzen / Vnd wird auch darumb also genennet / das er halb so viel / als der ganze Tact / das ist / eine Semibreuem inn der helfft geringert / odder eine vngeringerte Miniam mit seiner bewegung / das ist / mit dem nidder schlagen vnd auffheben begreift /“.

Der „Proporcion Tact“ „Ist / welcher drey Semibreues als in Tripla / odder drey Minimas als inn Prolation perfecta / begreift“<sup>5)</sup>. —

1) *Sed quod canentes manu faciunt, id musicis instrumentis ludentes, quia manu non possunt, pede facere coguntur.* Fr. Salinas: *de musica libri VII* 1577 V 4.

2) St. Maria: a. a. O. fol. 8v. *es may importante y necessario llevar el compas co el pie pues que tañendo no se pue llevar la mano.*

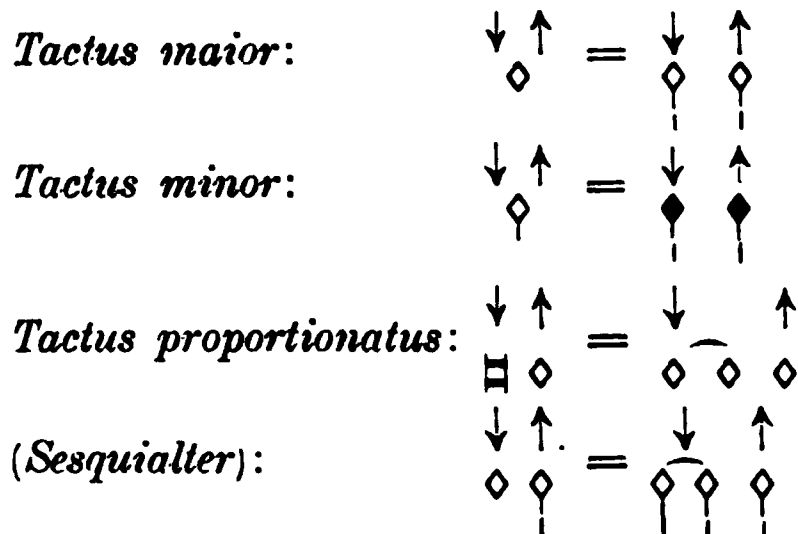
3) L. Zacconi: a. a. O. I Kap. 33. — *perche nel sonar delle Viole ò de Tromboni essi sonatori fanno attione simile alle attione del tatto* —

4) Nicolaus Listenius: *rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comportata*, Wittenberg 1533, fol. B v.

5) Agricola: a. a. O. Kap. VI.

»— *Semibreve non diminutam suo motu comprehendit [tactus maior], vel brevem in duplo diminutam — tactus minor — semibreve in duplo diminutam suo motu mensurat —*«<sup>1)</sup> (auch Faber, a. a. O. Kap. II: Hoffmann, a. a. O. Kap. 10).

Die geraden Taktarten schlug man so, daß die Hälfte der Noten auf den Auf- und die andere auf den Niederschlag kam. Beim ungeraden Takt wurden — wie es die Griechen vielleicht schon machten — die ersten zwei Taktteile auf den Nieder-, der dritte Taktteil auf den Aufschlag genommen<sup>2)</sup>. Wir würden für das Taktschlagen folgendes Bild erhalten:



Eine besondere Stellung nimmt der Breventakt ein  $\downarrow \uparrow = \downarrow \uparrow$ , den ich noch ausführlich behandeln werde.

Als Taktzeichen führt schon Adam von Fulda (Gerbert, *Script.* III, lib. III cap. VII p. 362) folgende an:

⊙ 2. ⊙. ⊙. In his tribus tactum facit minima, ut hic  $\downarrow \uparrow$ ; ○. ⊙. ⊙. In his tribus tactum facit semibrevis, ut hic  $\diamond$ ; ⊙. ○ 2. ⊙ 2. In his tribus tactum facit brevis, ut hic  $\square$ .

Der Ausdruck »*tactum facit*« bedeutet nichts weiter als: macht einen Auf- und Niederschlag aus. In dem folgenden Beispiel gilt also im Sopran und Baß die Brevis einen Auf- und Niederschlag, im Tenor die Semibrevis.

Alexander Agricola (Kade. Ambr. p. 180).

Ein vollständiges Beispiel für das Taktschlagen gibt Agricola (a. a. O. Kap. VI. Vom schlag odder Tact).

1) Ornitoparch a. a. O. II 6.

2) Agricola a. a. O.; Lusitano a. a. O. fol. 9v.; St. Maria a. a. O. fol. 8; Tigrini a. a. O. Kap. XVI p. 123; Henningus Dedekind: *Praecursor metricus*



Vom ganzen und halben Tact ein Figur.

Item / daß niddergeschlagen und daß auffheben zu hauff / macht allzeit einen Tact / Und wird der Halbe noch so risch / als der ganz Tact / geschlagen / wie folgt:

○ ein gantz } tact

Φ ein halb } tact

○ 3 1 } tact

○ 2 1 } tact

### Der Proportionen Tact

ein propor.-tact

ein propor.-tact

ein propor.-tact.

Agricola sagt, daß der ›halbe‹ Takt ›noch so risch‹ geschlagen werde als der ›ganze‹, es ist also zu schlagen  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$  in der Dauer gleich  $\downarrow \uparrow$  des ›ganzen‹ Takts, so daß also der Unterschied zwischen dem  $\diamond$ -Takt

*mus. artis* 1590 Erfurt fol. B 6; Dreßler a. a. O. III 3; Wilfflingseder a. a. O fol. D VII v. und viele andere. Lanfranco a. a. O. gibt für fünfzeitigen Takt: 3  $\downarrow$  2  $\uparrow$ , siebenzeitig: 4  $\downarrow$  3  $\uparrow$ , neunzeitig: 5  $\downarrow$  4  $\uparrow$ . Diese Teilungen haben nur auf dem Papier gestanden.

1) Ein Vergleich mit den von Adam v. Fulda gegebenen Taktzeichen (s. oben) zeigt, daß nur ○ und C für den *Tactus maior* übereinstimmen. Ernst Prätorius (Die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius und d. folgenden Zeit bis zur Mitte des XVI. Jhdts., Leipzig 1905, Beih. d. IMG., 2. Folge II.) hat versucht, die Taktzeichen der verschiedenen Theoretiker in Einklang zu bringen (Kap. VII—IX). In vorliegender Arbeit ist vor allem die praktische Seite des Taktschlagens ins Auge gefaßt worden.

und  $\diamond | \diamond$  nur in dem zweimaligen Auf- und Niederschlagen bei letzterem besteht. Hier sieht man recht eigentlich, daß das Wort ›*tactus*‹ absolut nichts mit unserm Begriff Takt zu tun hat, nichts von ›schwerem‹ und ›leichtem‹ Takteil ist ihm eigen, er ist nur ein äußeres Orientierungsmittel für die Sänger. ›Das nidderschlagen vnd das auffheben zu hauff macht allzeit einen Tact‹ (Agricola, a. a. O.). Wurde nun noch z. B. die Diminution angewendet, d. h. das Taktzeichen des ganzen Taktes  $\mathbb{C}$  durchstrichen  $\mathbb{C}$ , so sollten jetzt statt einer 2 Semibreven auf den Takt kommen, und man konnte jetzt wieder folgende Arten des Taktschlagens anwenden: entweder

$$\text{I} \quad \begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \diamond \diamond \\ | \quad \mathbb{H} \end{array} \quad \text{oder} \quad \text{II} \quad \begin{array}{c} \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \diamond \quad \diamond \quad \diamond \quad \diamond \\ | \quad \mathbb{H} \end{array} .$$

Im ersten Falle müßte noch einmal so langsam geschlagen werden wie im zweiten, da die Dauer ( $\mathbb{H}$ ) die gleiche sein muß. Zur ersten Ansicht bekennt sich Bogentantz<sup>1)</sup>: Der Takt, d. h. das Auf- und Niederschlagen, müsse langsamer gegeben werden; oder Ornitoparch<sup>2)</sup>: er solle in langsamer gleichsam ›reziproker‹ Bewegung geschlagen werden. Andere halten an der zweiten Ansicht fest. Entweder müßten die Nöten schneller vorgetragen werden oder zwei Auf- und Niederschläge anstatt eines genommen werden<sup>3)</sup>. Die Wahl zwischen beiden Arten des Taktierens war aber nicht der Willkür anheimgegeben, sondern richtete sich nach dem Affekt des Stückes. H. Gerle (Musica Teutsch — 1532 fol. E. IV) sagt, daß man bei bewegteren Stücken ›eine langsamere Mensur‹ gebrauche, die Minima für eine Semibrevis singe etc., wenn man das Stück nicht so schnell singen könne. Bei folgendem Stück würde man unter dem Zeichen  $\mathbb{C}$  der Vorschrift gemäß je eine Brevis auf Auf- und Niederschlag zu rechnen haben  $\mathbb{H} = \begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \diamond \diamond \end{array}$ .

1) Bogentantz a. a. O. II Kap. 12: — *signo hoc modo ( $\mathbb{C}$ ) mensuretur tactus tangendo tardius* —.

2) Ornitoparch a. a. O. II 6: *Maiores est mensura, tardo ac motu quasi reciproco facta*. Salinas a. a. O. V. 4 p. 242: *in spatio temporis, quod in brevis cantu consumitur, nonnunquam semel manus tollitur et ponitur, in eo quem ipsi compassum maiorem appellant, nonnunquam bis in eo, quem minorem dicunt*. Also in derselben Zeit entweder  $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \\ \mathbb{H} \end{array}$  oder  $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \diamond \quad \mathbb{H} \quad \diamond \end{array}$

3) Rhaw a. a. O. Kap. VII: *Hinc est quod in signis vel notae velocius tangi debent vel semper duo tactus [ $\diamond$ ] accipi pro uno*; Roswick a. a. O. Kap. V: *cantus tactum esse debere velociorem*; Cocleus a. a. O.: *Velocior namque sic est tactus quam si virgula circulum non intersecet*.

In - ci - pit

Eleazar Genet-Carpentras.  
(Ambros V, p. 212.)

Dagegen würde folgendes Lied L. Senfl's, das die gleiche Vortragsbezeichnung besitzt, nach Rhaw's Regel: *duos tactus* (Auf- und Niederschläge) *accipi pro uno* so taktiert werden müssen:  $\square = \begin{smallmatrix} \downarrow & \uparrow \\ \diamond & \diamond \end{smallmatrix}$

Wol kumpt der May mit

Ludwig Senfl (vgl.  
Ambros V, p. 398).

Es ist natürlich, daß man den Breventakt, sobald man ihm nur einen Auf- und Niederschlag zuerteilte, auch als selbständige Taktart ansah; man nannte ihn dann den *Tactus maior* und den Semibreventakt *Tactus minor*. So Fink, a. a. O. lib. II, oder Lossius, a. a. O. II 10<sup>1)</sup>. Agricola benannte den Breventakt noch nicht, er sah ihn nur als diminuiert an<sup>2)</sup>. Hieraus erklären sich also die verschiedenen Bezeichnungen der Theoretiker und auch ihre eigene Praxis. Dreßler, a. a. O. III. 3 sagt z. B. vom Breventakt, daß er am häufigsten zu seiner Zeit gebraucht werde, da die diminuierten Zeichen am gebräuchlichsten seien, er schlug

1) Hoffmann a. a. O. Kap. X (*de tactu*) ebenso, Lossius a. a. O. sagt ausdrücklich, daß diese Art der Benennung in den Schulen eingeführt sei. Gegen Ende des 16. Jahrh. war diese Einteilung der Takte weit verbreitet.

2) a. a. O. Kap. VI wünscht er, daß stets eine »virgule« oder die Ziffer 2 den Breventakt angeben solle.

ihn:  $\downarrow \uparrow$   
 $\diamond \diamond$  <sup>1)</sup>; Rhaw (a. a. O. Kap. VII) bezeichnet den Semibreventakt

als den verbreitetsten (*is volgatissimus dicitur*), er wird also den Breven-

takt:  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$   
 $\diamond \diamond$  geschlagen haben (s. auch vorige Seite)<sup>2</sup>. Vom Minimen-

takt, wo die Zählzeiten natürlich schon Viertel ( $\diamond$ ) sind, sagt Ornito-  
 parch (a. a. O. II 6), er sei den Ungelehrten so willkommen (*indoctis*  
*tantum probatus*); dagegen Faber (a. a. O. Kap. V): zu seiner Zeit herrsche

er bei den Sängern vor (*solus nunc apud cantores regnans*). Letzterer wird  
 also den Semibreventakt in dieser Weise:  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$   
 $\diamond \diamond$  schlagen gesehen haben<sup>3</sup>.

Diese verschiedenen Ansichten der Theoretiker sind aus der prak-  
 tischen Musikübung heraus entstanden und lassen sich auch durch die  
 Entwicklung der Musik erklären. In der Frühzeit der Mensuralmusik  
 hat wohl eine Messung durch die Longa bestanden (s. u.). Im 14. und  
 15. Jahrhundert noch (zum Teil) galt, wie wir gesehen haben, die Brevis  
 als Maßeinheit. Durch die *ars nova* war ja das Verhältnis der Longa  
 zur Brevis auf die Brevis und Semibrevis übertragen worden. Schon  
 gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts hatte aber die  
 Semibrevis die Herrschaft angetreten. Die Maßeinheit ist gewissermaßen  
 schneller geworden<sup>4</sup>). Damit hängt aber eine andere Notierungsweise,  
 ein Vernachlässigen der größeren Notenwerte zusammen. Einige Beispiele  
 mögen erläutern:

#### I. Petrus de Cruce (ca. 1250.)

Lösung nach Longatakten, nach der Regel: *In omnibus modis utendum est*  
*semper concordantiis in principio perfectionis* (vgl. oben p. 44).



Wolf. a. a. O. II, 1.

1) a. a. O. in his  $\bigcirc \bigcirc$  duas Semibreves, alteram depressione alteram elevatione. Auch Hans Gerle (*Musica teutsch auf die Instrument der großen und kleynen Geygen*. Nürnberg 1532 fol. E II) sagt, daß (im Gegensatz zur Tabulatur) im Gesang eine Brevis einen »schlag« (*tactus*) gelte.

2) Glarean (*Dodekachordon*. Basileae 1547 III 7. Übersetzung nach Bohn p. 149) behauptet, daß ein großer Teil Galliens die Semibrevenmessung bevorzuge.

3) Er selbst hält den  $\diamond$ -Takt für den geeignetsten (*proprius et verus omnium cantilenarum*).

4) Vgl. die Wertbestimmung in Wolf's *Gesch. d. Mensur.* I S. 69. Verul. de Anagnia und die unsrige p. 88.

## II. Joh. Dunstaple.

Lösung nach der Theorie des 15. Jahrhunderts in Brevistakten.

Wolf a. a. O. II, 73.

Legend:  $\diamond$  = Auf- und Niederschlag.

## III. Josquin. Lösung nach der Theorie des 16. Jahrhunderts.

Petrucchi 1502, *Missa l'homme armée. Et in terra pax.*

Legend:  $\diamond$  = Auf- und Niederschlag.

Man könnte auch unter den Theoretikern zwischen antikisierenden (die für Breventakt eintreten) und modernisierenden (die sogar den Minimentakt befürworten, der für Ungeübte zweifellos der beste war — denn je kleiner die Anzahl der Noten, die auf Auf- und Niederschlag zu verteilen ist, desto leichter ist der Gesang auszuführen —) unterscheiden. In der Praxis aber wird der Affekt des Stückes die Wahl des Taktes bestimmt haben. Man sehe nur die Beispiele, die Vicentino<sup>1)</sup> gibt:

*Essempio di batter alla breve.*

*!! Alla semibreve.*

Wendet man ein, daß die Taktzeichen z. B.  $\bigcirc$  und  $\text{C}$  für dreiteiligen und zweiteiligen Takt bei dieser Art der Deutung keinen Sinn mehr haben, so ist zu erwidern, daß diese Zeichen nur auf die Noten selbst, nicht auf den Takt Bezug haben, daß z. B. eine Brevis unter dem Zeichen  $\bigcirc$  drei Auf- und Niederschläge hindurch ausgehalten werden müsse, unter dem Zeichen  $\text{C}$  zwei Auf- und Niederschläge usw. Hierdurch rücken die Taktzeichen in eine neue Beleuchtung. Sie haben nichts mit einem »modernen Gruppentakt« zu tun, der ja in der a cappella-Musik garnicht existierte, und den man dieser Musik aufoktroiert hat, sie setzen nur die Noten in ein

1) Nicolo Vicentino: *l'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Rom 1555 IV 8 fol. 76.



fest geregeltes Verhältnis dem Auf- und Niederschlag gegenüber. Schon hier erkennt man für Neuausgaben die Forderung, die Taktstriche aufzugeben.

Aus dem Gesagten ergibt sich meines Erachtens die Tatsache, daß die verschiedenen Takt-Unterschiede und -Bezeichnungen keine allgemein gültigen sind, sondern lediglich die aus eigener Praxis geschöpfte Ansicht des jeweiligen Theoretikers darstellen. Die Folge daraus würde sein, nicht jedes Stück, das z. B.  $\text{♩}$  bezeichnet ist, auch in unsern Übertragungen nach Breviswerten abzuteilen, sondern je nachdem es mehr oder weniger lebhaft ist, nach Semibreven- oder Minimen-Takten. Ebenso hat man bei den anderen Taktzeichen zu verfahren. In meinen Übertragungen ist dies Prinzip zur Anwendung gekommen (s. Beilagen I/II). Ein Vergleich mit der Übertragung der Josquin-Messe hier und bei Eitner (Publicat. VI) wird den Unterschied deutlich machen. Der erste Satz hat in allen Stimmen die Vorzeichnung  $\text{O}$ . Nach Eitner heißt das: 3 Semibreven oder  $\text{♩}$  gehören in einen Gruppentakt, während bei uns das Zeichen darauf hindeutet, die punktierte Brevis (oder die ihr entsprechenden Werte) seien auf 3 Auf- und Niederschläge zu verteilen. Man könnte die weitaus größte Zahl unserer Neudrucke alter a cappella-Musik von diesem Standpunkt aus als verkehrt bezeichnen. Darauf werden wir später noch zurückkommen. Auch von der rein praktischen Seite aus muß man zu der Überzeugung kommen, daß auch in älterer Zeit so dirigiert worden sei, denn Rhythmen wie:





auf einen Nieder- und Aufschlag zu verteilen, ist wohl unmöglich. Hier muß nach Semibrevenwerten dirigiert werden.

Hier sei noch eine Tafel eingeschaltet, auf der ich die Ansichten der bedeutenderen Theoretiker über den Takt zu erklären versuche (s. p. 87).

Hartnäckigkeit, mit der man glaubte, sich a priori oder prinzipiell für oder Semibreventakt (Gruppe I und II auf p. 87) entscheiden zu, — wovon auch abhing, ob man nach Ganzen und Halben oder alben und Vierteln zählen sollte — ging nun um das Jahr 1540 daß man auf die Madrigalsammlungen gleich drucken ließ: *ra di breve* oder *a note bianche* beziehungsweise *a note negre*.

. Beller mann: Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des XV. u. XVI. Jhds. 06. (2. Auflage) p. 63. System 3 des Tenors. Für die Übertragung nach entakten ist schon Ernst Prätorius a. a. O. eingetreten. Aber auch er n er z. B. des Agricola *tactus* als einen Takt *aus gutem und schlechtem bestehend* (p. 70) ansieht.

(Nach Vierteln zu zählen). Eine Liste von Madrigalsammlungen mit solchen Titeln ist von Theod. Kroyer<sup>1)</sup> zusammengestellt worden.

	⏏	◇	⏏
I	 Kann nur als diminuiert aus dem ⏏-Takt angesehen werden. Agricola u. a. benennen ihn nicht, nur Dreßler nennt ihn <i>Tactus minor</i> .	<i>Tactus integer</i> (s. o. p. 79) ( <i>proportione et augmentatione demptis</i> ), er ist die eigentliche Messung der Noten, wird daher auch <i>Tactus maior</i> genannt, z. B. Dreßler, Agricola, Ornitoparch, Faber, Hoffmann. Raselius: <i>Binaria</i> .	<i>Tactus minor</i> , aus dem <i>Tactus maior</i> entstanden, vgl. Agricola, Ornitoparch, Faber, Hoffmann.
II	<i>Tactus maior</i> , er ist die eigentliche Messung der Noten. Vgl. Fink, Lossius, Wilfflingseder und viele andere. (s. o. p. 83.)	<i>Tactus minor</i> , aus dem <i>Tactus maior</i> entstanden, s. Wilfflingseder, Fink, Lossius.	 Kann nur durch Augmentation entstehen, statt ⏏ (⊙ 3) wird geschlagen z. B. R h a w.    ⏏    ⏏    ⏏ ↓ ↑    ↓ ↑    ↓ ↑

Der *Tactus Proportionatus* hatte weniger in den Benennungen Verschiedenes, man nannte ihn sowie den *Sesquialter* häufig »*Triplum*«; Sneegass (a. a. O. I 5.) unterscheidet sie nach »*Tripla maior*« und »*Tripla minor*«.

Die Lehre vom *tactus* trat durch das Eingreifen von Sebald Heyden in ein neues Stadium. Er ist der Theoretiker, durch dessen energischen Protest gegen alle »Taktstifteleien« ein Grund gelegt wurde zu unserer modernen Taktaufassung. Heyden verlangt, daß alle Gesänge sich nach einer einzigen festgesetzten Art von Schlägen richten sollen, und daß die *Semibrevis* als Takteinheit überall angewendet werde; alle Proportionsverhältnisse, Augmentationen wie Diminutionen, sollen auf die *Semibrevis* bezogen werden<sup>2)</sup>. Es gibt also nur eine Taktdauer. Kommt nun in einer Stimme ein Augmentationszeichen vor, oder, um ein Beispiel zu gebrauchen, war das Taktzeichen diminuiert, etwa ⏏, so hatte der Sänger keine Schwierigkeiten zu überwinden, er wußte, daß er jetzt 2 *Semibreven*

1) Th. Kroyer: Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. (Beiheft der Publikat. d. I.M.G. IV). Leipzig 1902. p. 46, 47 u. 48 Anm. 6.

2) Epistol. Nuncupatoria: fol. A III v. *Non plures Tactuum species esse posse in Proportionum ratione, sed unicam ac eandem, quae sibi perpetuo similis sit, esse oportere.* — p. 119: *Ut omnis Augmentatio ac Diminutio quantitatis Notularum ad essentialem Semibrevis Notulae integrum tactum relative intelligi et aestimari debet.* — p. 100: *In omnis generis Cantionibus, quod ad veram artem pertinet, non nisi unicum adeoque simplicissimum modum Tactuum observandum esse.*

(anstatt früher 1) auf den Takt verteilen müsse. Kam ein Zeichen, das den dreiteiligen Takt verlangte, so sang er 3 Semibreven auf dieselbe Taktdauer. Es wurde also nicht das Taktschlagen modifiziert, sondern die Noten selbst wurden schneller vorgetragen resp. langsamer, wie es auch schon Rhaw (s. o. p. 82<sup>3</sup>) angedeutet hatte. Die Proportionszeichen waren jetzt durchaus notwendig, da sonst eine Verzögerung oder ein Schnellerwerden im Gesange nicht zu erreichen war. Die kasuistischen Proportionen, wie sie sich bei einigen Theoretikern finden<sup>1)</sup>, wie  $\frac{5}{3}$   $\frac{9}{7}$  etc., haben keinen praktischen Wert erlangt.

Die Dauer eines Taktes, d. h. des einmaligen Nieder- und Aufschlagens ( $\downarrow \uparrow$ ), war genau festgelegt. Sie betrug nach H. Buchner<sup>2)</sup> (ca. 1550): Die Zeit, die zwischen zwei Schritten eines mäßig Gehenden vergeht (*tantum moram, quantum inter duos gressus viri mediocriter incedentis intercurrit*); die Zeit, die man gebraucht zum »messigen« Senken und Heben der Hand (Agricola s. o. p. 77) oder: die Zeit, die man gebraucht, um die Hand oder den Fuß zu senken, an irgend etwas zu schlagen oder etwas zu berühren, und sie wieder zu heben (Pierre Davantes<sup>3</sup>). Hermann Fink gibt bei der *Prolatio perfecta* den Wert der Minima an: »so wirt eine Minima einen gemeinen Strauthaderischen Schlag gelten«<sup>4</sup>). Am bestimmtesten von allen Angaben ist die des Gafurius: Die Semibrevis gilt solange als der Pulsschlag eines ruhig Atmenden<sup>5</sup>). Nehmen wir 72 Pulsschläge in der Minute als Durchschnitt, so hätten wir die Dauer der Semibrevis M.M. = 72. Natürlich soll diese Bestimmung kein Gesetz sein, Modifikationen nach 80 wie 60 zu werden sicher stets stattgefunden haben<sup>6</sup>).

Es ist im Laufe der Arbeit schon des öfteren darauf hingewiesen worden, daß der Taktbegriff der alten Zeit ein wesentlich anderer als

1) In diese Reihe gehören z. B. Luscinius, Agricola (Im Anhang zur *mus. Fig. Von den Porporcionibus*), Coclicus, Lossius, Picitono, Lanfranco und andere. So kennt Franchinus Gafurius (*musica utriusque cantus practica. Brixiae 1497* z. B. folgende Verhältnisse:  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{4}{5}$ ,  $\frac{7}{6}$ ,  $\frac{6}{7}$ ,  $\frac{12}{14}$ ,  $\frac{16}{18}$ ,  $\frac{10}{9}$  etc. (Buch IV) oder sogar (IV (Kap. VII)  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{9}{7}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{10}{7}$ ;  $\frac{13}{7}$ ,  $\frac{7}{13}$  (die »*proportio supersexcupartientes septimas*«!!). Daß man solche Verhältnisse aus einzelnen Perioden des Notenbildes, daß jeder Spartierung entbehrte, herauslesen kann, ist erklärlich.

2) Carl Paesler: *Fundamentbuch von Hans von Constanz*. V. f. M. 1889. p. 28.

3) Pierre Davantes, a. a. O. p. 168: *autant de temps qu'on demeure à baisser la dite main ou pied, pour frapper ou toucher à quelque chose et à la lever.*

4) Fink, a. a. O. (fol. Kv.). *Perfecta prolatio est, ubi semibrevis integro tactu iuxta veterum Musicorum consuetudinem mensuratur*, so wirt eine . . .

5) *Pract. mus.* III 4: *Semibrevis — plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aequae respirantis*, auch Lanfranco a. a. O. p. 67 — *a imitatione del Polso ben sano* —

6) Johannes Verulus de Anagnia (14. Jahrh.) läßt auch eine Zeitbestimmung festlegen, die im Verhältnis zu der des 16. Jahrh. viel langsamer ist (vgl. Wolf, *Gesch. d. Mens.* I p. 69).

der unsrige ist. Wir verstehen — bei ganz anderen rhythmischen und metrischen Verhältnissen — unter »Takt« eine Gruppe von Semibreven oder anderen Zeiteinheiten mit bestimmten Akzenten. Der *tactus* des 16. Jahrhunderts ist nur ein Orientierungszeichen für die Sänger, eine Maßeinheit der Noten und — nach der Lehre Heydens und seiner Schüler — identisch mit einer Semibrevis. Er kennt keine schweren oder leichten Taktzeiten. Der Taktschläger der alten Zeit konnte demnach nur das Tempo und dessen Modifizierungen angeben. Deshalb schlug man den Takt auch ganz gleichmäßig, fast mechanisch. Wir finden daher den Vergleich mit dem Puls, der bei den Griechen schon üblich war<sup>1)</sup>, sehr häufig<sup>2)</sup>.

Der Anonymus des 16. Jahrhds. betont: *Studiosi tactuum tempora aequalia esse debere, nam hoc est omnium accidentium Musicae fundamentum.* Oder: »das Auf- und Niederschlagen soll ganz gleichmäßig geschehen«, sagt St. Maria<sup>3)</sup>. Ferner sagt Faber, a. a. O. Kap. V: *Oportet enim in canentium coetu, ne fiat confusio unam certam et aequalem esse mensuram, qua reddimur certiores de quantitate notularum ac pausarum, quantum scilicet corripri aut produci debeant.* Besonders gern wird auch der Vergleich mit einer Uhr gemacht: *motus aequus qualis horologii motus* (Stephan Vanneo<sup>4)</sup> — *haud aliter, atque horologiis singula horarum momenta discuntur* (Luscinius, a. a. O., Kap. IX, p. 83<sup>5)</sup>. Hermann Fink (a. a. O., lib. II de tactu) führt den Vergleich, um die Lehre vom Takt recht klar zu machen, bis ins kleinste<sup>6)</sup>:

1) vgl. Gevaert: *Hist. et Théorie de la mus. de l'antiquité* Tom. II p. 8 Anm. 1.

2) z. B. Picitono a. a. O. II 1, Lanfranco a. a. O. p. 67, Giovanni Spataro, *Tractato di musica*, Vinegia 1531, p. 67, Zarlino: *instit. harm.* Kap. 49. Ausg. 1589, S. 256.

3) *necessario alzar y baxar la mano con una misma yqualdad* (fol. 8) — Lanfranco a. a. O. p. 67: *La elevatione et depositione ugualmente fatta.* Vgl. auch ebenda p. 112.

4) Stephan Vanneo, *Recenatum de musica aurea.* Rom 1533, II 8.

5) Zacconi: *pratt.* 1596 I Kap. 32 sagt, daß das Wort »tempo« von denen für den Takt gebraucht werde, die an die Ähnlichkeit mit einer Uhr denken. Anführen will ich noch, daß durch diese vollkommene Gleichmäßigkeit des Taktgebens die Synkope nicht den Sinn erhält, den wir ihr heute beilegen, nichts von Herauskehren eines Akzents ist ihr in dieser Zeit eigen.

6) »Ich möchte der Schüler Sinne auf die Uhren lenken, die nach bestimmten Zeiten die Stunden durch (Hammer-) Schläge angeben, und zwar so, daß die Schläge immer in gleichen Abständen gegeben werden, d. h. niemals langsamer oder schneller, während man aber auf diese Schläge bisweilen mehr oder weniger Silben sprechen kann. Wir reden hier von der deutschen Sprache, da diese zu unserer Auseinandersetzung geeigneter ist. Entweder kann man nun zwei oder mehr Silben auf einen solchen Uhrschlag aussprechen, der Schlag bleibt doch derselbe und zwar so, daß er weder durch viele Silben verlängert, noch durch wenige Silben schneller wird. Ebenso muß man es sich im Gesang denken, wo vor allem beachtet werden muß, daß hier immer derselbe Takt beobachtet wird, daß er niemals langsamer, niemals bewegter werde, und zwar so, daß, mögen nun eine, zwei oder mehr Noten auf einen Takt zu singen sein, jene Noten gut auf diesen gesungen werden.« Für die Übersetzung der folgenden Stelle verweise ich auf die auf der nächsten Seite zitierte Stelle H. Gerle's.

*Velim igitur adolescentes cogitationes suas referre ad horologia Mechanica, quas post certa temporis intervalla horas denunciant in quibus quando horas malleo edente sonum audiuntur, sic ille sonus redditur, ut tactus mallei inpingentis in aes semper aequalis sit, hoc est, ut non alicubi tardior, alicubi velocior sit, cum tamen ad illum tactum semper sibi aequalem aliàs plures aliàs pauciores syllabae pronunciari possint. Loquimur autem de pronuntiatione, quae per germanicas dictiones fit, nam illa ad nostrum negotium est accomodator. Sive igitur ad unum istius modi mallei tactum duas vel plures numerando syllabas accomodes, tactus tamen idem manet, eundem semper servans quantitatis rationem, ut nec syllabarum pluritate extendatur, nec contra syllabarum paucitate velocior efficiatur: eodem modo cogitandum est de cantu, ubi in primis hoc observandum est, ut in canendo idem semper observetur tactus, ne is modo lentior sit, modo concitator, ita ut sive una sive duae vel plures etiam notulae, ad unum tactum canendae sint, illae scilicet notulae ad eum recte accomodentur. Exempli causa quando horologium incipit sonare, tunc numerus eins, quod idem est, ac si ponatur ista nota  $\diamond$ , quae apud recentiores uno tactu valet. Si verò illius loca pausa collocetur, tam diu est silendum, quantus est ipsius notulae valor. Quod si pergas numerare horologii tactus usque ad quattuor ibi duae syllabae pronunciandae erunt, als nemlich viere. Ita duae syllabae eadem celeritate exprimendae sunt, qua expressisti unicam syllabam eins. Et sic deinceps cogitandum est de notis, quarum duae valent unum tactum, relut istae duae  $\diamond \diamond$  . . .*

Gleichsam als Übersetzung führe ich eine Stelle aus Hans Gerle's *Musika Teutsch* (1532, fol. B III v.) an:

„Ein Prob wie du die Mensur solst lernen.“ „Thu ym also / lerns von einer schlag gloden / die die stundt anzeigt / Wann sie anhebt zu schlagen / so schlecht sie ein stetn schlag / ein als (ebenso) lang als den andern / hast aber dannoch ein mal mer selben zu zelen dann das andermal / vnd bleibst doch die Gloc in irem stetn schlag / du zeltst wie vil selben du wöllest / Also thu ym auch wann du gehgst / so tritt die mensur mit dem fuß<sup>1)</sup> / ein drit (Tritt) als (ebenso) lang als den andern / es kommen drey oder vier buchstaben in der Tabulatur die auff ein schlag gehoeren die mustu gehen vnd doch nur ein drit (Tritt) darzuthun / nicht soviel dritt thun soviel du züg thußt / wie ich dann oft von manchen gesehen hab / welche als oft sie ein zug theten als oft theten sie auch ein dritt / das soll aber gar nichts seyn . . . .<sup>2)</sup>

„Nun merck weiter wenn die Gloc anfacht zu schlagen / so sprichstu nur ein wort / Nemlich eins / auff den selben schlag / Also mustu auch thun / wann dir ein buchstab oder ein ziffer bekumbt den mustu auff ein dritt oder ein schlag gehen / Also n.

„Bekumbt dir dann eine ganze pauß also  $\text{—}$ “, so soll dann der Spieler aufhören zu geigen, wohl aber nicht vergessen, mit dem Fuß den Takt zu schlagen . . . .

„Merck wann du der schlag vr nach wilt viere zelen / so hastu zwei selben am viere zu sprechen / die selbigen zwu müssen gleichso bald gesprochen werden als das eins . . .“

1) vgl. oben p. 14/15.

2) vgl. auch Hans Neusidler: *Ein Newgeordnet künst. Lautenbuch* (1536), fol. B III v: „Einen solchen strich wie da | den mustu schlagen das er weder lenger noch kúrter prumt / als wie die ur oder gloden auff dem Turm schlecht, gerad dieselbe leng / oder als wan man gelt fein gemacht zelt / vnd spricht eins / zwey / drey / vier / ist eins als vil als das ander / der gloden strich oder mit dem gelt zelen / das bedeußt der lang strich / wie da | vnd wird ein schlag genant / . . .



Kurz auch die vier Silben des »sibenzene« müssen auch auf diesen einen »schlag« gesprochen werden, mit der Musik ist es genau so. Gerle gibt folgende Tabelle (fol. B IIII):

	┌	┌	┌	F	F	F	F	F <sup>1)</sup>	
n	c	n	4	d	o	5	o	d	4
Einß	viere		dreßzehne			Sibenzene			
└		┌							
		o							

Beim Lernen gewöhne man sich erst an einen langsamen Takt (fol. B IIII v.).

Dies gleichmäßige Taktschlagen<sup>2)</sup> bietet für uns den Schlüssel zum Verständnis der alten Musikpraxis. Es war nichts weiter als ein rein äußerliches Orientierungsmittel und ersetzte den Musikern vollständig die Taktstriche. Wurde den Sängern z. B. die *Fuga trium vocum* von Josquin<sup>3)</sup> vorgelegt, so sang der Diskantsänger, da seiner Stimme ein

Diskant

Proportionatus

Tenor (integer)

Bassus (diminutus)

♩ 3 vorgezeichnet war, 3 Semibreven auf einen »Schlag«, der Tenor unter diesem Zeichen C eine Semibrevis, der Baß nach dem diminuierten

1) Er führt noch eine für die Lauten gebräuchliche, für Geigen nur selten vorkommende Figur:

F F F F F F F F  
c n 4 d o d 4 n

an, die auch auf einen »schlag« verteilt werden müsse (fol. B IV).

2) Gerle (a. a. O fol. B II) vergleicht das Taktgeben mit dem »Schmieden«. „Als wann drey oder vier mit einander schmiden, da müssen sie ein stetigen schlag führen ein als lang als den andern / dann wo einer lenger oder kürzer schlecht dann die andern / so werden sie all her (irr) / Also ist es auch wann du nicht auff die mensur oder den schlag gehst...“

3) Aus der *Missa l'omme armé super voces musicales: Agnus Dei*, bei Seb. Heyden als Beispiel gedruckt p. 112. Im Petrucci-Druck von 1502 ist nur der Diskant ge-

druckt unter den Zeichen:

C 3  
C  
C

Zeichen  $\text{C}$  2 Semibreven auf einen Takt, d. h. auf einen Auf- und Niederschlag.

1)

(A)g-nus De - - - i qui to -

Ag - nus De - - - i qui

Ag - nus De - - - / i qui to -

/llis pec - ca - ta mun - di mi - se - re -

to - - /llis pec - ca - ta

- - - /llis pec - ca -

- re mi - se - re re no - bis

mun - di

ta mun - di mi - se - re -

) Eigentlich hätte ich 3 Ganze (Semibreven) schreiben müssen, da aber natürlich die Semibrevis hier fast noch kürzer gesungen wird als eine Halbe (Minima), ich in  $\frac{3}{2}$  übertragen, ähnlich ist im Baß statt  $\frac{3}{2}$ , 2 Halbe übertragen.

mi-se - re - - re no - - - - /bis)

mi - se - re - - - - re no - - - - /bis)

- - re mi - se - re - - - - re no - - - - /bis)



(Über die Textunterlage siehe später p. 99 ff.)

Bei der praktischen Ausführung wäre hier »ganztaktig« zu schlagen, oder der Sopran müßte — wenn den Regeln gemäß eine Minima (des Basses) auf den Nieder- die andere auf den Aufschlag gesungen wird — kurz nach dem Aufschlag die dritte Minima bringen. Dies Singen unter verschiedenen Taktzeichen, vor allem des ungeraden Taktes gegen den geraden, machte nun im 16. Jahrhundert schon Schwierigkeiten — wenigstens für die Theoretiker. Diese tadeln zum Teil diesen Gebrauch<sup>1)</sup>, zum Teil suchen sie durch allerhand — allerdings sehr unkünstlerische — Klügeleien dem Verständnis entgegen zu kommen. Faber<sup>2)</sup> sagt, daß man in solchen Fällen, wo ungerader Takt gegen geraden zu singen sei, so singen solle, als ob allen Stimmen dasselbe Zeichen vorgesetzt sei, bis längere Übung von diesem Hilfsmittel befreie. Fink<sup>3)</sup> dehnt den oben erwähnten Vergleich mit der Uhr auch auf den ungeraden Takt aus; das Wort „sechzehn“ enthält nämlich 3 Silben<sup>3)</sup>, sie seien auf den Takt so zu verteilen, daß die erste Silbe den halben Takt einnehme, die andern beiden Silben den andern, in dieser Weise ♪ ♫ ♫.

1) Adrian Petit Coclicus: *compendium musicum*, 1552 Nürnberg (fol. H II v.): ... multa extant exempla difficilia cantu cum una pars habeat triplum altera aut binarium aut tempus sive aliud signum. . . . sed haec ad perspicue canendum nihil conducunt, verum magis ad disceptandum et vixandum.

2) a. a. O. Kap. V: Quia vero prolatio maior et tripla proportio et sesquialtera (caeterae omnes optime quadrant) maiori tactui non exactè convenire praesertim rudioribus videntur, poteris ad tempus ruditati subservire et communi more (!), quando omnibus vocibus eadem signa praescripta sunt, canere, donec usus te ab hac molestia liberaverit.

3) Praeterea si sechzehn dictionem numerare vis, ibi tres syllabas habes, quae simili celeritate, qua unum expressisti ad horologii tactum pronunciandae sunt, quamvis prior syllaba duplici quantitate superat reliquas; sic etiam metiendum est, quando tres notae ad unum tactum inciderint, ex quibus prima dimidio tactu, reliquae duae etiam dimidio tactu mensurantur hoc pacto ♪ ♫ ♫. Vgl. auch p. 91 (Hans Gerle) das Beispiel zu »dreizehn«.

Diese Bemerkung Fink's führt uns auf eine noch im 18. Jahrhundert übliche Schreibmanier, nämlich  als  zu notieren. Beispiele hierfür findet man namentlich bei S. Bach sehr häufig<sup>1)</sup>. Em. Bach<sup>2)</sup> sagt hierzu: »Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bey dem sogenannten Vier Viertheil-Takte, ingleichen bei dem Zwey- oder Dreyviertheil-Takte findet man viele Stücke, die statt dieser Takt-Arten oft bequemer mit dem Zwölf, Neun oder Sechs-Achttheil-Takte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bei Fig. XII befindlichen Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.«



Mehr sagen die praktischen Beispiele der alten Theoretiker. Das oben gegebene Beispiel Josquins suchen sie »vernünftig« zu lösen, mochten die Mensuralregeln biegen oder brechen. Ich gebe hier eine Zusammenstellung der Lösungen des Anonymus, Kap. VIII und des Eucharis Hoffmann: a. a. O. (fol. K v.)<sup>3)</sup>

Seb. Heyden.



Mscr. Cod. XVI saec.  
*Resolutio valoris proportionati*<sup>4)</sup>



Euch. Hoffmann:  
*Resolutio*<sup>5)</sup>



1) z. B. Bach. Ges.-Ausgabe Jahrg. XXII, p. 123, Takt 3:



= Originalpartitur.



= Autograph.

ferner Jahrg. XXIII p. 271—299, p. 310—313 usw.

2) Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Aufl. 1787, p. 98 § 27 (Teil I).

3) vgl. hierzu: Ernst Prätorius: Die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius, S. 117. Aus meiner Zusammenstellung wird man sehen, daß für die Lösung des ungeraden Taktes in einen geraden keine festen Typen aufzustellen sind, vielmehr herrscht den Mensuralregeln gegenüber große Willkür.

4) Nach Fink wäre der Anfang von Josquins »Agnus« auch so gemeint:

Heyden:

Cod. Mscr.:

Hoffmann:

The image shows three staves of musical notation, each with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The top staff is labeled 'Heyden:', the middle 'Cod. Mscr.:', and the bottom 'Hoffmann:'. Each staff contains a series of diamond-shaped notes (semibreves or minims) with stems, indicating a rhythmic pattern. The notes are arranged in a way that suggests a steady, regular beat, consistent with the 'tactus' discussed in the text.

Fasse ich die Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen zusammen, so lauten die wichtigsten: Der »tactus« ist nur ein äußerliches Orientierungsmittel, eine Stütze des Tempos für die Sänger, schweren und leichten Taktteil unterscheidet er nicht, er wurde so gleichmäßig geschlagen, wie eine Uhr die Stunden gibt, oder so genau, als ob man oben wie unten auf etwas schlug<sup>1)</sup>. Wie die Stimmen aussahen, aus denen gesungen wurde, ist oben (p. 91 usw.) gezeigt worden. Das Auffallende gegen den

The image shows a musical notation example consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both staves show a series of notes with stems, illustrating a rhythmic pattern. The notes are arranged in a way that suggests a steady, regular beat, consistent with the 'tactus' discussed in the text.

5) *Exemplum Triplae ex quo simul probare volunt necessario ad unicam tactus speciem signa integra, Diminuta et Proportionata cantari oportere.*

1) St. Maria, a. a. O. fol. 8.



heutigen Gebrauch ist das Fehlen der Taktstriche, das von selbst eine gute Deklamation des Textes gewährte und die Musik nicht in die engen Schranken des schweren und leichten Taktes drängte, ihr vielmehr jene vom Irdischen ganz losgelöste, nur rein musikalische Rhythmik gab, die den Werken so oft den ihnen eigenen kirchlichen Charakter lieh. Noch bis ins 17. und 18. Jahrhundert<sup>1)</sup> hat sich der Brauch, die Taktstriche fortzulassen, gehalten. Das gleichmäßige Taktschlagen ersetzte die Taktstriche. Jeder Taktteil konnte von einer betonten Silbe in Anspruch genommen werden, auch ein Beweis dafür, daß unser Gruppentakt für die *a cappella*-Periode nicht existiert. Auch können viele Stücke im perfekten wie imperfekten Maß gesungen werden, ohne etwas am Klang zu ändern. Der Schlüssel zum Verständnis der damaligen Praxis bleibt das vollständig gleichmäßige nur der Orientierung dienende Taktschlagen. Die Dauer eines Auf- und Niederschlagens war genau bestimmt. Hierauf hatte der Sänger den vorgesetzten Taktzeichen gemäß die Noten zu verleiten.

Der gerade Takt wurde:  $\downarrow \uparrow$  geschlagen, der ungerade:  $\downarrow \downarrow$ . Daneben gab es Praktiker, die, nur dem Notenbilde folgend, sich bald eines langsamen Taktierens (Nieder- und Aufschlag =  $\downarrow \uparrow$ ), bald eines schnelleren (zweimal Nieder- und Aufschlag =  $\downarrow \uparrow$ ) bedienten. Auch diese mußten vollständig gleichmäßig schlagen und vorher den Sängern den Sinn ihres Taktgebens ( $\square = \downarrow \uparrow$  oder  $\square = \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ ) angeben.

Die Chöre der älteren Zeit waren nun keine Massen-Chöre, wie wir sie heute haben. Selbst an bedeutenden Orten wie Rom (päpstliche Kapelle) und Venedig (S. Marco) war die Zahl der Sänger nur gering, zwischen ca. 20 und 30<sup>2)</sup>. Wichtig ist auch, daß die Chöre meist Solisten-Ensembles waren. So bestimmt Papst Julius III. einmal (1553), daß die Zahl der Sänger in der päpstlichen Kapelle auf 24 reduziert werden solle und nur »klangvolle und gutgeschulte Kräfte« hinzugezogen werden sollten<sup>3)</sup>. Auch die Tatsache, daß schon damals in den Chören von den Sängern Verzierungen in den Stimmen improvisiert wurden, beweist, daß es sich nur um kleine Chöre von Solisten handelte<sup>4)</sup>. Die von mir schon zitierten Bilder van Eycks, Pinturicchios, Boticellis (s. o. p. 75) und andere (s. später p. 98—99) werden eine weitere Vorstellung von der Besetzung der Chöre geben.

1) Bei Tunder, Buxtehude, Mich. Bach usw.

2) vgl. Haberl: Die römische *schola cantorum* etc. V.f.M. 1887.

3) Haberl: a. a. O. p. 281, vgl. hierzu E. Celani: *I cantari della capella pontificia nei secoli XVI—XVIII*. Rivista musicale XIV, 1 und 4.

4) vgl. Max Kuhn: Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—18. Jahrhunderts. Beih. d. IMG. Bd. VIII. Leipzig 1902. p. 39ff. und die von mir p. 97 zitierte Stelle Zacconi's.

Man muß sich nun nicht vorstellen, daß ein Dirigent in unserem Sinne die Aufführungen früher geleitet habe, sondern einer der Sänger, der womöglich mitsang, schlug den »gleichmäßigen« Takt und zwar möglichst unauffällig<sup>1)</sup>. Der Taktgebende soll nach Philomates die Sänger erst richtig aufstellen.

(a. a. O., III 2.) *Cum pueris occentores simul atque seorsum / Et succentores stent cum excentoribus una.* Soll vielleicht heißen: Diskant und Tenor zusammen (*cum pueris occentores*) und Alt und Baß zusammen (*succentores cum excentoribus*), die einzelnen Gruppen jedoch etwas auseinander. Philomates, hält für den Taktgebenden die Baßstimme für die beste, sie vermag als Fundament die anderen gut zu stützen. (*Vox gravis in fundo versanda regentibus odas / Harmonicas frugi est, et conduxit vehementer.*)

Dann soll der Dirigent den Sängern den Ton angeben und nun<sup>2)</sup> beginnen. Auch Zacconi, der allerdings schon zum Teil mit seinen Lehren in das 17. Jahrhundert gehört, bringt allerlei nützliche Vorschläge für den »Dirigenten«, von denen ich einiges wenigstens anführen will. Der Dirigent soll ganz gleichmäßig, ohne jedes Schwanken dirigieren, selbst dann, wenn die Sänger Verzierungen improvisieren<sup>3)</sup>, er soll nicht vor Beginn »los« oder ähnliche Worte laut sagen<sup>4)</sup>, durch die Bewegungen der Instrumentisten (s. o. p. 79) sich nicht beirren lassen<sup>5)</sup> usw.

Noch einige bildliche Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert seien hier nachgetragen.

1) *motus (tactus) tamen caute, quantum fieri potest, monstrandus est, nec omnium auditorum oculis exponendus.* (*Biciniorum libr. duo. Calvisiana* [1602] M. f. M. 1901. p. 90 Nr. 19) (s. o. p. 78).

2) *Voce subinde susurranti da cuique seorsum initium parti, quo concepto incipe tandem.*

3) Zacconi, a. a. O. I 33 (fol. 21 v.). *Il debito de quelli che lo reggano è di reggerlo chiaro, sicuro, senza pausa, e senza veruna titubatione pigliando l'esempio del polso ò dal moto che fa il tempo dell Orologgio e han da fare che si come dal tatto si reggano e s'informano di suono le figure Musicali, che cosi ancora i cantori l'habbiano a seguire, e esser soggetti: Ne mai a qual si voglia voce di cantore piegar si deve; perche il piegarsi alle voglie di questo e di quello per darli tempo ch'empiano i canti di vaghexze, fa che l'harmonie divenghino debole e lente; e che i cantori si stanchino fuor di proposito odiando quella ritardanza e mal gradita attione e se bene per vaghexze del cantare, cantori alle volte ritardano alquanto, egli non deve riguardar a quella ritardanza: ma attendere al officio suo accioche i cantandi vedendo la sicurezza del tatto s'inanimischino e prendino ardire, che s'egli vuole ritardar col tatto fin che il cantore habbia perfettamente informato le figure di suono, in ogni tatto converà ritardare; perche il cantore si piglia auctorità sempre di pronuntiar la figura dopò il tatto: per farla sentire con maggior vaghexza.*

4) (fol. 22.) *Ancora si biasmano i rettori del tatto che sono pigri nel far principiare e quelli piu che inanzi al dar principio dicano alcune parole. Come seria a dire, ò sù ò via, ò altre simile. massimamente quanto le dicano si forte, che quasi tutti i circostanti l'odano. —*

5) (fol. 21 v./22.) *Oltra di questo nasce alle volte occasione di sumministrar quest'atto col'intervento de gli instrumenti: e perche nel sonar delle Viole ò de Tromboni essi sonatori fanno attione simile alle attione del tatto: per questa bisogna esser avertito di non lasciarsi co gl'atti loro cavar di tempo e uscir di misura . . .*

Jost Amman (1539—1591) zeigt auf einem Holzschnitt<sup>1)</sup> zwei Engelpaare, die aus einem dicken Notenbuch singen, bei jedem schlägt ein Engel mit erhobenem Finger den Takt. Ein sehr schönes Bild befindet sich auf dem Titelblatt zu Seb. de Felstin's: *Opusculum musicae mensuralis*, 1519 (?). Sechs Männer singen von einem Blatt, drei sitzen, die andern stehen dahinter, der Sänger rechts schlägt mit der Hand deutlich den Takt auf das Blatt; äußerlich ist seine Stellung als »taktgebender Sänger« durch eine Amtskette und einen schweren Pelz angedeutet (siehe Abbildung). In einer

Liederhandschrift aus dem Jahre 1592<sup>2)</sup> ist ein Bild gemalt von 5 Instrumentisten (Cembalo, eine Art Cello, Posaune, Theorbe, Armgeige) und einem Sänger, die um einen Tisch sitzend musizieren. Der Sänger schlägt mit der Hand (den Zeigefinger hat er ausgestreckt) den Takt aus einem Buch. Theodor de Bry (1561—1623) stellt auf einem Kupferstich »Spiegel der Schlemmer und vollen Rott« ein Liebespaar dar, beide aus einem Notenbuch singend, der Mann taktiert mit der Hand, abseits spielen Theorbe und

1) Holzschnitt zu »Kirchen Gesäng / so bey der H. Sakrament in den Kirchen Augspurgischer Konfession / gebraucht werden« . . . M. Eucharius Zinkeisen Frankfurt a. M. 1583, befindlich im Kupferstichkabinett Berlin J. Amman Bd. IV.

2) »Alles Einweil« von Sebastian Eber von Nürnberg, befindlich in der Handschriften-Abteilung der Kg. Bibliothek Berlin, Signatur Mac. Germ. 40. 733.

Kniegeige<sup>1)</sup>. Eine Unterrichtsstunde sieht man auf dem Titelbild zu Ganassi's *Fontegara* (Venedig 1535). Der Lehrer klopft dem neben ihm stehenden Flötisten den Takt mit dem Finger auf die Schulter<sup>2)</sup>. Ähnlich macht es der Harfner auf dem rechten Flügel des Genfer Altarwerks (v. Eyck). Auf andere Darstellungen aus dieser Periode werde ich einmal an anderer Stelle zurückkommen. Nachtragen will ich hier noch das Titelblatt der *musica practica* des Herm. Fink (Ausg. 1550). Ein Männerchor (etwa 14 Pers.), ein Knabenchor (etwa 7), eine Posaune und 2 Zinken konzertieren. Sie musizieren nach einem großen, auf einem schönen Pult stehenden Notenbuch. Der »Capellmeister« schlägt den Takt mit der Hand.

Nach meiner Darstellung erweist sich die Behauptung E. Vogels<sup>3)</sup>, man habe in der geistlichen Vokalmusik nach der Textdeklamation dirigiert, da bald dieser, bald jener Taktteil eine betonte Silbe enthalte, als hinfällig. Sie bietet aber Veranlassung, auf die Frage der Textdeklamation näher einzugehen und dabei durch praktische Vorschläge einem Zurückgreifen auf die ältere Praxis zu Hilfe zu kommen; ferner wird auch gezeigt werden können, wie die Begriffe des schweren und leichten Taktteils allmählich auch in die reine Vokalmusik eingeführt wurden.

Es ist die allgemeine Ansicht verbreitet, daß die Komponisten der a cappella-Periode »barbarisch« deklamiert hätten, und es werden dafür »Entschuldigungen« vorgebracht<sup>4)</sup>. Schuld daran sind vor allem die modernen Partitur-Neuausgaben, in denen die Kompositionen in unseren Takt mit den schweren und leichten Zeiten gebracht werden, und — die alten Theoretiker. Um mit letzteren anzufangen, will ich hier einige Stellen aus ihnen anführen.

Erasmus von Rotterdam<sup>5)</sup> wirft den Komponisten vor, daß sie bei mehrstimmigem Gesange die Dauer der Silben nach ihrem Gutdünken messen. Der Schüler Josquin's *Coclicus*<sup>6)</sup> klagt, daß den belgischen Musikern die

1) Im Kgl. Kupferstichkabinett Berlin. Erwähnen will ich wenigstens noch eine »Katzenmusik« von Th. de Bry. Aus einem Cembalo sehen Katzen und Hunde heraus, 2 Sänger — einer von ihnen taktiert — 1 Gambist, etc. konzertieren mit dem Cembalospieler.

2) Das Bild ist schon reproduziert worden von Max Kuhn, a. a. O. Kuhn irrt aber, wenn er das Bild als Beispiel für Sologesang mit Instrumentalbegleitung (1 Sänger und 4 Instrumentisten) anführt. Das Bild stellt eher eine Unterrichtsstunde dar. Der Lehrer (vielleicht Ganassi selbst) klopft den Takt seinem Schüler laut zählend auf die Schulter.

3) E. Vogel: Zur Gesch. d. Taktschlagens. Pet. Jahrb. 1898. p. 70.

4) Proske. *Mus. divina*. 1853 Regensburg. I p. XLVI Anm. 34. Molitor: Nach-Trident. Choral-Reform. Bd. I p. 199.

5) Er. Rotterdam: *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione* 1528. In der mir vorliegenden Ausgabe, (nov. aeditio, Lutetiae 1647 p. 82): . . . *in cantu, siquando vocibus imparibus utuntur, inaequalitatem eam non ex natura syllabarum, sed ex suo arbitratu metiuntur.*

6) *Coclicus*, a. a. O. (fol. M. IV v.): *Maxime etiam musico vitio datur, si brevem syllabam addat longae notae. Quia musica multum commertii cum poesia habet. Et non video quid magis desiderari possit in Musicis Belgis quam quod syllabarum quantitas pluribus incognita est.*

Quantität der Silben unbekannt sei, — Vanneo<sup>1)</sup> rügt, daß lange Silben auf einer Minima ständen, kurze dagegen auf einer Semibrevis, — Giov. del Lago<sup>2)</sup> behauptet, nur wenige Komponisten beachteten die Grammatik beim Komponieren, — Vicentino<sup>3)</sup>, ferner Zarlino<sup>4)</sup>, Zacconi<sup>5)</sup>, Salinas<sup>6)</sup>, Tigrini<sup>7)</sup>, Thomas Morley<sup>8)</sup> warnen alle vor solchen »grammatischen Barbarismen«, und vollends im 17. Jahrhundert wimmelt es von Forderungen einer guten Deklamation.

Der Grund für alle diese Proteste liegt in dem Aufkommen eines neuen Musikstils. Die Instrumentalmusik hatte seit der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts einen ungeheuren Aufschwung genommen. War sie früher nur bei festlichen Gelegenheiten benutzt worden zur Verstärkung oder Unterstützung von Singstimmen, bestand ihre Selbständigkeit früher nur in der Tanzmusik oder darin, daß einige Trompeten, Flöten und Pauken die Festmusik eines Turniers oder Einzugs bestritten<sup>9)</sup>,

1) Vanneo, a. a. O. lib. III Kap. 40 f. 93 v.: *Saepe enim nonnulli solent eorum cantilenis ineptissime breves syllabas semibrevis notulis, ac longas minimis seu quod idem est, breves minimis, et longas semiminimis collocare, itaque cantores longas syllabas breves ac breves longas proferre coguntur, quod quidem barbarici quantum habeat erudito grammati iudicandum relinquo.*

2) Lago: *brev. introd. di mus. misur.* 1540. Im Schlußkap: *Modo et osservatione di comporre qualunque canto. . . Benche sono pochi compositori, che osservano li accenti grammatici nel comporre le notule sopra le parole . . .*

3) Vicentino: *L'antica musica rid. all. mod. Pratt.* — 1555. (IV 29 fol. 85 v.) *Molti compositori che nelle loro compositioni attendono à far un certo procedere di compositione à suo modo senza considerare la natura delle parole, ne i loro accenti, ne quali sillabe lunghi ne brevi . . .*

3) Vicentino, a. a. O. (IV 18 fol. 80 v.) . . . *s'io dicesse de gl'incorrectione delle note e delle parole che sono sotto poste, a canti fermi con le pronuntie barbare e le sillabe che debbono essere lunghe sono fatte brevi, e le brevi lunghe, e como fa brutto udire a sentir cantar molte note sotto una vocale con la replica di quelle in questo modo dette a a a a a e e e e e i i i i i o o o o o u u u u u che muoveno più gl'oditori alle risa che a dirotione.*

4) Zarlino, a. a. O. IV 33: *Hora vede sotto due sillabe contenersi molte figure, e hora sotto due figure molte sillabe. Ode hora una parte, che cantando in alcun luogo farà l'apostrofe ò collisione nelle lettere vocali . . .*

5) Zacconi, a. a. O. Kap. 65 (fol. 57) . . . *che se non fosse lui nel canto molte parole bisognaria pronunciare barbarescamente e contra ogni rissonanza grammaticale . . .*

6) Salinas, a. a. O. V 2 (p. 238—40): *Quod mirum est quam cum nostri saeculi musicorum praeceptionibus atque usu conveniat qui syllabicos pedes et syllabarum quantitatem negligunt et breves pro longis et rursus longas pro brevibus canendo efferrunt.*

7) Tigrini, a. a. O. II 24: *Et perche l'accomodare le figure cantabili alle parole è di grandissima importanza . . . mediante i quali il più delle volte avviene, che i Cantanti restano tanto confusi, che non sanno ritrovare se modo da poterle proferire.*

8) Th. Morley: *plain and easy intr.* 1597, (Nachdruck 1771 III p. 203) . . . *but in this fault do the practicioners erre more grossely, then in any other, for y on shall find few songs wherein the penult syllables of these words Dominus, Angelus, filius, miraculum, gloria, and such like are not expressed with a long note yea manie times with a whole dosen of notes, and though one should speak of fortie he should not say much amisse: which is a grosse barbarisme . . .*

9) Man sehe die herrlichen Holzschnitte Jost Amman's oder Lucas Cranach's, die häufig solche Turniere und Einzüge darstellen.



so war sie jetzt zu einer Macht geworden. Die größeren Höfe in den Städten begannen stehende Kapellen mit Instrumentalmusik einzurichten, und eine neue Literatur entstand für sie<sup>1)</sup>. Die der Instrumentalmusik eigenen Prinzipien der Betonung einzelner Takteile, kurzum das, was wir mit dem »Gruppen-Takt« bezeichneten, übte seinen Einfluß auf die Vokalmusik aus<sup>2)</sup>. Und ferner waren die Forderungen des logischen Akzents die der musikalischen Renaissance. Die humanistischen Studien forderten auch in der Musik jene Übereinstimmung des Wortes mit der Melodie, den Sprachgesang, der allerdings erst von den Florentiner Hellenisten erreicht werden sollte<sup>3)</sup>. Aus diesen Bestrebungen vor allem erklären sich jene Proteste der Theoretiker, — die bezeichnenderweise zum großen Teil Italiener sind — sie fallen also gegen die Komponisten der *a cappella*-Periode nicht ins Gewicht.

Was nun in neuester Zeit zur Lösung der Frage nach der richtigen Textdeklamation getan ist, das befindet sich auf einem falschen Weg. Die Entschuldigungen für die Komponisten, man habe sich damals nur von dem in dem Text »verborgenen Grundgedanken«<sup>4)</sup> leiten lassen, oder man habe bei dem gegenseitigen »Suchen und Fliehen«<sup>5)</sup> der einzelnen Stimmen nicht auch auf eine gute Deklamation achten können und ähnliches, ist nur zum kleinen Teil richtig. Auch die *Paléographie musicale* (1901 bis 1905 Bd. VII § II p. 37—128) irrt, wenn sie aus vielen Beispielen, die ihr in modernen Übertragungen (!) vorliegen, den Satz aufzustellen sucht, in der *a cappella*-Periode kämen immer die leichten Wortsilben auf den schweren (!) Takteil (*jux|tá cru|cém sed|it Jes|ús* (!)), und darauf dann ihre Theorie des Chorals<sup>6)</sup> baut. Der einzige Weg, sich über die Frage klar zu werden, kann nur an der Hand der Denk-

1) vgl. über frühe Instrumentalmusik Pierre Aubry: *Estampies et danses royales, les plus anciens textes de musique instrumental au moyen âge* (Mercure musical 1906, September-Heft p. 169 ff.); ferner die Quellen, die Joh. Wolf in der Einleitung zum 14. Jahrgang der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Bd. Heinrich Isaak I p. XI/XII) gibt. Die kurze Gliederung, die vielen kleinen Cadenzen (Puncta) und vor allem die Betonung des ersten Takteils sind in den von Aubry mitgeteilten Stücken gut zu erkennen.

2) So sagt Zacconi (a. a. O. I 32): Die Mensur würde von einigen »tatto« genannt, da sie glauben, die Taktbewegung hätte heftig und forziert (*forzate e vehemente*) zu geschehen. — Zacconi selbst kann dieser Erklärung nicht zustimmen.

3) Als einen frühen Niederschlag dieser Bestrebungen kann man die durch Konrad Celtes ins Leben gerufene Schule der antiken Oden-Komponisten betrachten (Tritonius, Senfl, Hofhaimer etc.).

4) Proske: Einführung zur Musica divina. Bd. I (Regensburg 1853, p. XLVI Anm. 34).

5) Molitor: Die Nach-Tridentinische Choral-Reform. (Leipzig 1901) I p. 199.

6) Den Franzosen liegt diese Art der Aussprache näher als uns, trotzdem durften sie nicht mit schweren und leichten Takteilen operieren. Die *Paléographie* hätte besser getan, aus der Behandlung des Tenors in den alten Motettenpassionen Schlüsse auf die Rhythmik des Chorals zu ziehen.

mähler vor sich gehen, wobei man sich stets gegenwärtig halten muß, daß es schwere und leichte Takteile für die kirchliche Musik nicht gab. In den Messen, deren Text jedem Sänger vertraut war, sind meist nur wenige Worte untergelegt, am besten ist meist der Diskant bedacht. Oft steht nur der Textanfang für den ganzen Satz vorgedruckt z. B. *Et in terra pax* für das »Gloria«. Anders liegt es bei den Chansons, Motetten und Hymnen; hier sind häufig, wenn der Text den Sängern unbekannt war, die Worte reichlicher untergelegt, doch auch nur in größeren Abschnitten und häufig nicht so, daß das Wort auch unter die zugehörige Note kommt, oft stehen sogar unter den Pausen Worte. Hier sowie in den textreichen Abschnitten der Messen ist für uns heute eine verständige Unterlage der Worte immer noch leicht möglich. Den damaligen Sängern war es ganz überlassen, den Text richtig unterzulegen. Dies gehörte entschieden mit zu den selbstverständlichen Kenntnissen des Sängers<sup>1)</sup>. Leider sind uns aber hierüber nur wenig Nachrichten überkommen<sup>2)</sup>, trotzdem wissen wir aber aus dem Munde des Coclicus, daß Josquin auf eine richtige Unterlage der Worte großen Wert legte<sup>3)</sup>. Ausführlichere Regeln werden aber erst aufgestellt von Vicentino, Tigrini und vor allem von Zarlino. Obgleich diese Autoren in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören und ihre Ansichten, wie ich oben ausgeführt habe, schon Vorboten der musikalischen Renaissance sind, so sehe ich dennoch nicht ein, weshalb deren vernünftige und praktische Regeln nicht auch für die Zeit vorher gelten sollen<sup>4)</sup>. Es brauchten ja die durch mündlichen Unterricht der Gesangsmeister überlieferten Regeln der Textunterlegung nicht schriftlich fixiert zu werden, so lange noch diese Praxis zum Rüstzeug der Sänger gehörte, und die Theoretiker des 15. Jahrhunderts hatten mit ihren Spekulationen über Kirchentöne und Proportionen genug zu tun. Erst ein Abnehmen der

1) Coclicus, a. a. O. fol. B II v.: Der Schüler möge lernen, *quamlibet syllabam suo in loco, suis sub notis collocare*. Fink, a. a. O. Lib. V (*De arte eleganter et suaviter canendi*): *Deinde textus commode applicetur, non ut directe capiti notarum insistat, qui mos choralis Musicae est, sed ut ab uno uni fugae aptetur, reliqui consimiliter textum accommodent. Nominatim et hoc teneatur, si notae textum multitudine excedunt, non tibi sit in bucca a o aut u, sed semper quantum fieri potest, i vel e concinne et dextrè applicetur*. Auch Sneegass, a. a. O. Kap.: *De canendi elegantia Regel 5 . . .*

2) Bisher gibt es nur eine Arbeit über Textunterlage: Jak. Quadflieg: »Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchl. Vokalwerken«. Kirchenmus. Jahrb. 1903 p. 95 ff., 1906 p. 197 (Die Modernen). Im ersten Aufsatz beginnt Qu. mit der Epoche Lasso-Palestrina, in der die Textunterlage schon fast völlig gesichert ist.

3) Coclicus, a. a. O. fol. F II v.: *Cum autem videret utcunque in canendo firmos belle pronunciare, ornatè canere et textum suo loco applicare docuit*.

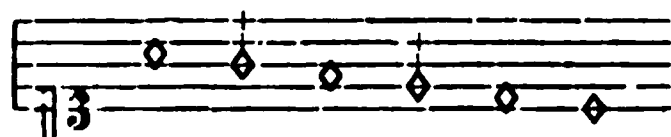
4) In der Neuausgabe der Trienter Codices werden die Regeln als auf das 15. Jahrhundert nicht anwendbar bezeichnet. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XI. Jahrg. Einleitung zu Bd. 1 p. XXVI.

alten Tradition und ein Unsicherwerden mag die Regeln des Zarlino usw. gezeigt haben. Daß man mit einem einfachen Unterlegen der einzelnen Worte bei den schon gedehnten Sätzen, z. B. eines Dufay, nicht mehr auskommt, zeigt die Ausgabe der Trienter Codices (Denkm. d. Tonk. in Österreich VII, XI. Jahrg.) hinlänglich, oder soll man denken, daß z. B. auf *Do-* in »*Dominus*« 18 Takte kommen, dann 5 Takte Pausen und dann *-minus*, wie es dort geschieht (I p. 140 [2.—4. System])? Ich gebe zunächst einen Auszug der Regeln der Zarlino, Vicentino, Tigrini. Zarlino stellt folgende 10 Hauptregeln auf<sup>1)</sup>:

1. Unter lange wie kurze Silben setze man entsprechende Notenfiguren, und zwar so, daß man keine »Barbarismen« hört.

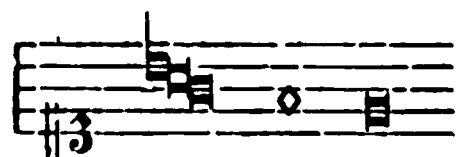


a) falsch) in ter-ra pax - -

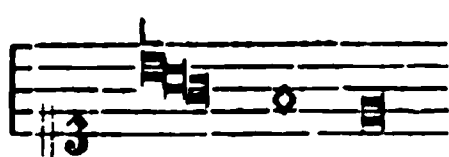


b) richtig) in\_\_\_ ter - ra pax

2. Jede Ligatur von mehreren Noten bekommt im *cantus planus* wie im figurierten Gesang nur eine Silbe am Anfang.



a) falsch) homi-ni-bus



b) richtig) ho - mi-nibus (s. später)

3. Der Punkt neben der Note, auch wenn er gesungen werden muß (Augmentationspunkt), bekommt keine Silbe.

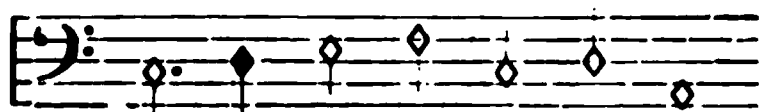


a) falsch) fili-us De- -

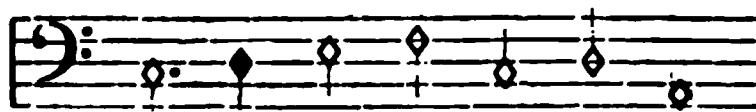


b) richtig) fi - li - us\_\_\_

4. Selten pflegt man eine Silbe auf eine Semiminima oder eine noch kleinere Note zu setzen, ebensowenig eine Silbe auf die Figur, die unmittelbar folgt.

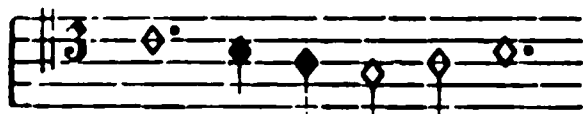


a) falsch) be-ne-di - ci - mus



b) richtig) be - - ne-di-ci-mus

5. Diejenigen Noten, die unmittelbar den Augmentationspunkten der Semibrevis und der Minima folgen, — wenn diese kleinere Werte haben als die Punkte — z. B. die Semiminima nach der Semibrevis usw. bekommen keine Silben, ebenso die nicht, welche unmittelbar diesen Figuren folgen.



a) falsch) Do-mi - - - nus  
Do - - mi - nus



b) richtig) Do - - mi-nus

6. Setzt man — durch die Not gezwungen — eine Silbe auf die Semiminima, so kann man auch auf die folgende Figur eine Silbe bringen.

1) *Instit. harm.* IV 33: *Il modo che si hà da tenere nel porre le Figure cantabili sotto le parole.* Ich gebe im Text nur einen Auszug.

a) falsch) ho - mi - ni-bus bo - nis      b) richtig) ho - mi-ni-bus bo - nis

7. Jede Figur, sie sei welche sie wolle, bekommt eine Silbe, wenn sie zum Anfang des Gesanges steht oder in der Mitte nach einer Pause.

Glo - ri - a      Glo - -

8. Wiederholungen von einzelnen Worten im figurierten Gesange sind nicht schön, Sätze, deren Gedanke abgeschlossen oder die einen wichtigeren Gedanken enthalten, können wiederholt werden.

a) falsch) et no - li no - li tar - da - - - re tar-da - - - re  
b) richtig) et no - li tar-da - re et no - - - li tar-da - - - re

9. Wenn man alle Silben untergelegt hat und es bleiben zum Schluß noch die vorletzte und letzte Silbe übrig, so kann diese vorletzte Silbe noch kleinere Noten unter sich haben, vorausgesetzt, daß sie lang ist. Ist diese kurz, so wird man dann einen Barbarismus begehen. Kommt man, wenn man in dieser Weise singt, an ein Neuma (Tongruppe vieler Noten) und setzt man dann die Figuren in der angegebenen Weise, so wird man gegen die erste Regel verstoßen.

vorletzte Note lang

richtig) San - ctus Dominus

vorletzte Note kurz

richtig) Sanctus Do-mi-nus

10. Die letzte Silbe des Textes lege man unter die letzte Note des Gesanges.

Vicentino bringt folgende Hauptregeln:

Setzt man den Vokal einer Silbe auf eine Semiminima oder Chroma, dann soll man die nächste Silbe nicht gleich auf die erste weiße Note nach der schwarzen setzen, sondern auf die zweite weiße. Ferner: kommen Sprünge in der Komposition vor, z. B. Quinten oder Oktaven, so gibt man jeder Note eine Silbe und nicht eine Silbe auf zwei derartige Noten. Vicentino gibt folgendes Notenbeispiel als Muster:

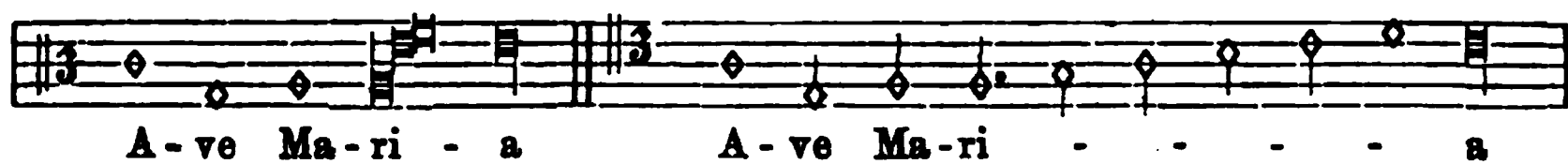
Gau-de - a - - - mus omnes in do - - - mi-no di-

em fes - tum di - em fes-tum di - em fes-tum

+ (si pronuntia la sillaba sotto la nera per bisogno)

1) a. a. O. Kap.: *Regola di scrivere le parole sotto le note che siano aggevoli al Cantante.* fol. 86 v. ff.

Orazio Tigrini lehnt sich an Zarlino und Vicentino an, er bringt folgendes Musterbeispiel:



Mit diesen Regeln kommt man bei der Textunterlage in den Motetten, Chansons usw. meist aus. Trotzdem wird man vor allem in den wortarmen Messensätzen die einzelnen Worte viel wiederholen müssen, was hier auch angebracht ist; z. B. bei dem *Kyrie*, wo die Komposition oft auf solche Wiederholung der Worte gebaut ist. Ferner wird man oft gleich nach der »Schwarzen« eine Silbe auf die erste »Weiße« bringen müssen; man kann sich aber hier sehr gut helfen, wenn man die Silbe erst nach Erklären der Weißen, z. B. nach ihrer halben Dauer ausspricht, ich habe das so angedeutet:

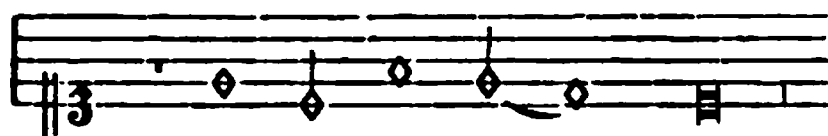


1)

(vgl. die Regel 9 des Zarlino)

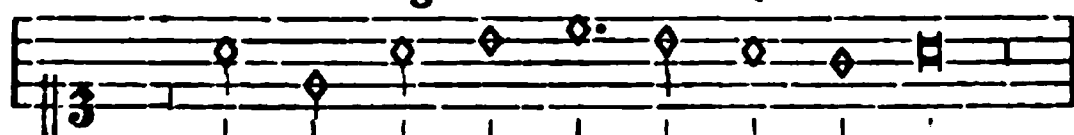
In dieser Weise untergelegt, bleibt eigentlich von schlechter Deklamation nicht viel mehr übrig. Zum Schluß will ich noch Stellen anführen, wo der Text untergedruckt ist und die Verteilung der Silben auf die einzelnen Noten ganz sicher ist (da sie zwischen Pausen stehen).

vivos et mortuos



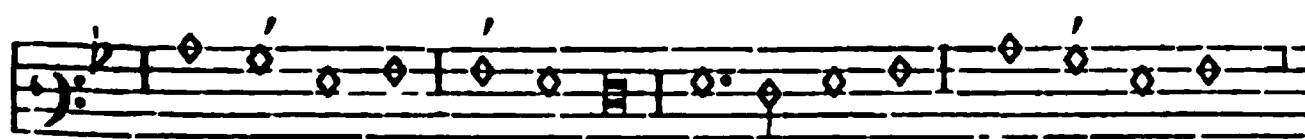
Pierre de la Rue, *Miss. de beat. virgine*. Petrucci 1503, Diskant fol. 2 v.

cuius regni non erit finis



Pierre de la Rue, *Miss. de beat. virg. Petrucci* 1503. Diskant fol. 2 v.

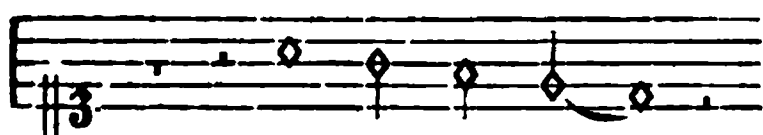
oder: (cu - ius re - gni non e - rit finis)



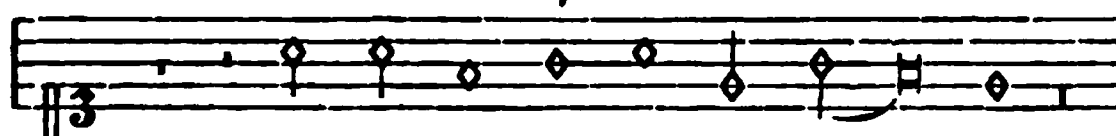
Motetti, 5 lib. etc. (Petrucci 1505).

Tenor fol. 24 v.

oculi mei



Motetti del Frutto (Gardano 1538) c. 5 voc. prima vox. p. II; Jachet.



Motetti del frutto ebenda p. II.

1) Auch gesangstechnisch bietet diese Weise des Vortrags Vorteile.





Motetti del frutto  
prima vox. I. VIII Gombert

quem di - li - ge - bat Je - sus



Flos florum pr. lib.  
c. 4 voc. (Gardano 1545)  
prima vox. p. XXVI.  
Archadelt.

pre-pa - ra - vit pre-pa - ra - vit in he-re - mo

Solche und ähnliche Stellen könnte ich viele anführen; singt man sie sich vor, ohne an unsern Takt zu denken, so wird man wohl nicht viel »Barbarisches« finden.

Ferner wirft z. B. Thomas Morley<sup>1)</sup> den Komponisten vor, daß sie Worte durch Pausen unterbrächen. Er führt folgende Stelle aus Dunstaple an:



Ip-sum re-gum an-gelo - - rum so - la vir-go la-cta-bat

Dies ist aber eine Untugend, die sich bis in die Neuzeit erhalten hat<sup>2)</sup>. Will man nach Entschuldigungen für die Komponisten überhaupt suchen, z. B. bei den Belgiern und Franzosen, so kann man ihre Nationalität in Anschlag bringen und weiter, bedenkt man, wie ihre Vorgänger den Text behandelten, z. B.:

Aus dem Roman de Fauvel.



Wolf: Gesch. d. Mensural-  
Notation II p. 2.

Fan vel la - di vi - ci - um

so wird man bei ihnen sicher einen Fortschritt feststellen müssen.

1) Th. Morley, a. a. O. (Neuausgabe 1771 III p. 203): *We must also take heed of separating any part of a word from another by a rest, as som dunces (!) have not slacht to do, yea one whose name is Johannes Dunstaple . . hath not only divided the sentence but in the verie middle of a word hath made two long rests thus, in a song of foure parts upon these words, Nesciens virgo mater virum . .* Ähnliche Stellen wie die hier zitierte Morley's siehe: Trienter Codices I. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich) p. 186, 197, 201 usw. Auch Herr Professor J. Wolf, der eine Reihe Kompositionen Dunstaple's kopiert hat, bestätigte mir, daß Morley Dunst. gegenüber im Recht ist; vgl. ferner Wolf: Gesch. d. Mensuralnotation. Bd. II. p. 133 (2. System von unten) und p. 135 (4. System von unten).

2) Wollte man sich eine Reihe solcher Fälle aufstellen, so könnte man sie über Gluck, Steffani, Neefe, Dittersdorf etc. bis auf Schumann und wohl noch weiter führen. Über die Behandlung des Textes bei den Meistern des 15. Jahrhunderts lese man die Bemerkung Herm. Fink's (a. a. O. Lib. V: *De arte eleganter et suaviter canendi*): *Etiamsi autem hac quoque diligentia (in der Textbehandlung) veteribus omnino detrahenda est, tamen fatendum est, liberiores eos aliquanto fuisse nec se intra septa ac limites continuisse sicut recentiores. Nam artes inrentac smelque traditae paulatim magis magisque excoluntur. Quare nemini mirum rideri debet, si uberiores ac dexteriores artis huius usum recentioribus tribuamus, qui tot praestantes artifices, quos cum singulari delectu imitentur, propositos habent, qua re primi artis inventores destituti fuerunt.*

In den Beilagen zu dieser Arbeit habe ich Werke der *a cappella*-Periode nach den gegebenen Ausführungen übertragen. Die Taktstriche sind fortgelassen, kleine Striche oberhalb der Zeile ersetzen sie. (Die historische Berechtigung dieser kleinen Striche ist durch den Gebrauch dieser Striche im 17. Jahrhundert gegeben.) Der Dirigent hat womöglich den Takt bei der Ausführung vollständig gleichmäßig zu schlagen. Es bleibt ihm immerhin noch die Temponahme und ihre Modifizierung, Andeutungen von Akzenten, Ritardieren und Akzelerieren, was aber meist schon durch die Notenwerte selbst und durch ihre Beziehung zum gleichmäßigen Taktschlag ausgedrückt ist. Das Fehlen der Taktstriche in den Stimmen wird von selbst eine bessere Deklamation gewährleisten. Zum Schluß wären noch einige Mahnungen und Vorschläge an die Herausgeber alter *a cappella*-Musik zu richten:

1. Den hier gemachten Ausführungen und Vorschlägen gemäß die Taktstriche aufzugeben, sie entweder durch Punkte auf der fünften Linie oder durch kleine Strichelchen oder durch Auseinanderrücken der Semibrevenwerte usw. zu ersetzen (vgl. die Beilagen).

2. Die Textunterlage sorgfältiger als bisher zu behandeln und nicht nach dem Grundsatz: die Textunterlage sei den alten Meistern gleichgiltig gewesen, weiter zu verfahren.

Die Dirigenten ihrerseits sollten sich nicht mehr von dem Notenbild beeinflussen lassen und alle langen Noten als langsam ansehen, wodurch häufig weltliche Stücke einen choralen Anstrich bekommen. Allein der Affekt des Stückes bestimmt die Temponahme (Semibreven- oder Breven-Takt). Die Sänger haben auf keine schweren oder leichten Taktteile zu achten, nur der Wortakzent hat die Betonung zu geben. Bei der Aufführung von Werken der *a cappella*-Periode wäre auch noch auf die *Chiavette* zu achten. Diese war in jener Zeit das Transponiersystem. Man gebrauchte statt der gewöhnlichen Schlüssel die die Tonbedeutung des Liniensystems erhöhenden oder erniedrigenden Schlüssel<sup>3)</sup>. Man konnte auf diese Weise aus allen Tonarten singen ohne die vielen damals zum Teil noch unbekannten Vorzeichnungen hinzuschreiben. Den Sängern wurde der Ton, aus dem das Stück gesungen werden sollte, angegeben, und sie sangen dann nach den vorliegenden Stimmen. Auch unsere Dirigenten sollten bei Aufführungen auf die *Chiavette* mehr achten, sie können sich dadurch oft ihre Aufgabe sehr erleichtern. Was die Besetzung der Altstimme betrifft, so wäre vielleicht vorzuschlagen, sie durch einige Tenöre zu unterstützen<sup>2)</sup>.

1) vgl. Kiesewetter in der Vorrede zum Katalog der »Galerie alter Kontrapunktisten«, Ambros: Gesch. d. M. III p. 86 ff., Paolucci, Gius: *Arte prattica di contrapunto*. Venedig 1765–66. 185 I, u. a.

2) In Schein's: *Diletti pastorali* (Neu-Ausgabe von Arthur Prüfer Bd. III) ist z. B. die doppelte Besetzung des Alts für Knaben- oder Frauenstimmen und für Männerstimmen (Tenöre) eingeführt.

## Beilagen.

## I.

Mutetarum Divinitatis liber primus quae quinquae absolutae vocibus ex multis praestantissimorum musicorum academiis collectae sunt. (Bernardinus Caluschnus. 1543. Mediol.)

Courtois: Veni Domine (p. 3).

Ve - ni Do - mi - ne ve - - -

Ve - ni Do - mi - ne

Ve - ni Do - mi - ne ve - - - ni Do - -

Ve - ni Do - mi - ne ve - - - ni Do - - - mi

ni Do - - - mi - ne

ve - - - ni Do - - - mi - ne

- - - mi - - - ne et no - li

Ve - - -

Do - - - mi - ne et

II.

A. Kyrie. M. M.  $\text{♩} = 72$  (ca.)

Missa l'omme arme super voves musicales. Josquin (Petrucci 1502. Nr. 1).

Ky - ri - e Ky -

Ky - - - - - ri - e Ky - - - - - ri -

Ky - - ri - - e Ky - - - - -

- - ri - - e Ky - ri - e Ky - ri - e e -

e Ky - - - - - ri - e Ky - ri - e

- ri - - e Ky - ri - e Ky - - - - - ri -

lei - - - son Ky - - ri - e

e - lei - - - son Ky - - -

Ky - - ri - - e e - lei - - -

- e e - - lei - - - son Ky- -

## B. 1. Et in terra pax.

Et in ter - - ra pax

Ho-mi - - ni -

Et in ter - - ra pax

ho - mi - - ni - bus

[ho - - mi - - ni]

bus bo - nae vo - lun - ta - -

ho - - mi - -



ho - mi - - - - ni - bus bo - -

ta - - - - - tis lau - [bo -

ni - - bus bo - nae

nae vo - lun - - - - - ta - - - - - tis

da - mus lau - - - - - da - - - - - mus te be -

nae vo - lun - - - - - ta - - - - - tis] \*)

nae vo - - - - - lun - ta - - - - -

vo - lun - - - - - ta - - - - - tis

\*) Die erste Unterlage ist die richtigere, da unter die nächste Figur nach Petrucci »benedicimus« kommen soll.

lau - da - - - - - mus

ne - - - - - di - ci - - - - - mus

te be - ne - di - ci - mus te

be - ne - di - ci - mus te

tis lau - - da - - mus

lau - - - da - mus lau - - - da - mus

ad - - - ro - - - ra - mus

lau-da - - mus te glo-ri-fi-ca -

be - - - ne - - - di - ci -

te be - ne-di-ci-mus

NB: geschwärzt.

etc.

te glo - ri - fi - ca - mus te

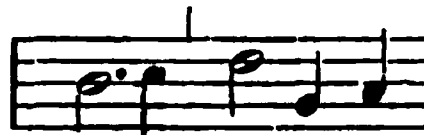
mus glo - ri - fi -

mus te ad - o - ra - mus te

(b) etc.

te be - ne - di - ci-mus te ad -

NB vielleicht auch dem Baß entsprechend: usw. s. o. p. 93.



B. 2. Et in terra pax.

ste do - mi-ne de - us -

Je - su Chri - ste

NB.

do - mi - ne fi - li, omni - ge -

ste Chri - ste do -

NB. Das Rezitieren des zweiten Tenors läßt sich dadurch vermeiden, daß man nach den Pausen in der Stimme die Worte unterlegt, mit denen die anderen Stimmen gerade beschäftigt sind. Dann würden aber Lücken im Text entstehen.

a - gnus de - i  
 Je - su Chri - ste  
 ni - te. Je -  
 minus de - us a -  
 i do -  
 a - gnus de -  
 su Chri - ste do -  
 gnus de -  
 etc.  
 - mi - ne de - us a - gnus etc.  
 i do - mi - ne de - us etc.  
 mi - ne deus a - gnus de - i etc.  
 i do - mi - ne.

# Kleine Studien zu Joh. Wolf's neuem Isaak-Band.

Von  
**Hugo Riemann.**  
 (Leipzig.)

## I.

### Ein verkannter Kanon.

Unter den als Jahrgang XIV, 1 von Johannes Wolf in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« herausgegebenen weltlichen Kompositionen von Heinrich Isaak findet sich als Nr. 4 der italienischen Ballaten das Stück *Lasso quel ch'altri fugge*, das auffälligerweise nur zweistimmig ist; doch gibt Wolf im Révisionsbericht eine in der Vorlage stehende dritte Stimme (Bassus) mit der Bemerkung, daß sich dieselbe »mit den beiden andern nicht vereinigen lasse«. Diese dritte Stimme ist aber doch wirklich zu den beiden andern gehörig, nur freilich nicht einfach wie sie dasteht, sondern nach Maßgabe des Kanons behandelt, den wie so oft im 15. Jahrhundert der an sich sinnlose Text enthält. Der Text lautet:

- (Ripresa.) *Lasso quel ch'altri fugge*  
*I cercho*  
*Et disiando el cor si mi distrugge.*
- (Piedi.) *Mie morte cercho ne vestri occhi begli*  
*Ma donna tutte l'ore,*  
*Ne posso viver senza veder quegli*  
*Così m'a concio amore.*
- (Cauda.) *Non m'è morir dolore*  
*Anxi morte bramante el cor si strugge.*  
 Ripresa: *Lasso etc.*
- II. *D' este dolce venen mio cor nutrischo*  
*Ch' altro cibo non cura*  
*E tanto e ingordo del tenace vischo*  
*Che quanto puo ne fura*  
*Così mentre che dura*  
*Mia vita seguire quel ch'altri fugge.*

Dieser Text bestätigt zunächst, daß in der Tat die notierte dritte Stimme zu den beiden andern nicht paßt (*altri fugge*), fordert aber zugleich, daß sie der zur Ergänzung des Satzes nötigen als Vorlage zu dienen hat. Freilich, die Art ihrer Benutzung ist nur ungefähr angedeutet. Das »*lasso cercho*« könnte man etwa mit »lässig [müde] verfolge ich« übersetzen, denn es handelt sich darum, daß das Ablesen der Baßstimme mit wiederholten Unterbrechungen stattzufinden hat, worauf weiter durch das

*Mie morte cercho ne' vestri occhi begli,*

d. h. »während meiner Pausen schaue ich in deine schönen Augen« hingedeutet ist (ich nehme an, daß nicht »*mi è morte*«, sondern »*mie morte*«, Plural von »*mia morta*« zu verstehen ist [etwa »*voce morta*« oder »*battuta morta*« im Sinne von toten, d. h. tonlosen Strecken, also Pausen]. Liest man »*miè*



*morte'*, so ist der Sinn derselbe, aber die Konstruktion komplizierter: »Ich verstumme, sehe ich in deine schönen Augen«. Vielleicht ist aber mit dem »in die Augen blicken« ein »aus den Augen lesen« angedeutet, d. h. ähnlich wie in einigen der Kanons um 1400 die dritte Stimme als Spiegelbild einer der beiden notierten. Damit könnte für die allein in Betracht kommenden Stellen zu Anfang der Ripresa und zu Anfang der Piedi aber nicht der Cantus, sondern nur der Tenor gemeint sein, dessen Spiegelbild die von mir mit kleinen Noten angedeuteten Führungen für die Lücken ergibt. Für die 2 Takte Pause kurz vor dem Ende ergibt aber keine der beiden Stimmen ein brauchbares Spiegelbild. Ich zweifle deshalb, daß die Spiegelungen gemeint sind, zumal der Tenor mit Sopranschlüssel gelesen werden müßte, um dieselben zu ergeben; man wird deshalb die kleinen Noten besser ganz ignorieren und das *,mie morte'* wörtlich nehmen. Der ganze dreistimmige Satz, wie er so herauspringt, entspricht durchaus Isaak's Technik in solchen homophonen Stücken.

## Ballata.

Las-so quel ch'al-tri fug-ge I cer - cho

Et di - si - ando el cor Si mi di-strug-ge

Mie morte cer - cho ne vestri o - chi be - gli  
Ne pos-so vi - ver sen-za ve-der que - gli

Ma don - na tut - te l'o - re  
Co - si m'a concio a - mo - re

1 = 1

(c? f?) NB.

Non m'è mo - rir do - lo - - - re An - zi mor - te bra-

man - te el cor - si strug - ge.

Meine vermeintliche Entdeckung, daß auch das von Wolf (S. 41) nur als einzelne Baßstimme mitgeteilte *Or' è di Maggio* ein Kanon sei (dreistimmig im Einklang und der Oktave, im Abstände von vier Takten) gebe ich preis angesichts der mir erst verspätet bekannt gewordenen Tatsache, daß Wolf 1907 einen vollständigen vierstimmigen Tonsatz Isaak's mit derselben Baßstimme in der Nationalbibliothek zu Florenz aufgefunden und in der *Nuova musica* (XII, 138-39) mitgeteilt hat. Meine dreistimmige Kanonlösung wies eine Reihe Keckheiten auf (gegen Ende, wo das Oktavensprungmotiv des Scherzo der Neunten auftritt, anhaltende Unisoni), die ich als humoristisch, übermütig, deuten zu müssen glaubte. Immerhin will ich nicht unterlassen auf den auffälligen Umstand hinzuweisen, daß der Kanon beinahe einwandfrei möglich ist. Der vierstimmige, von Wolf gefundene Tonsatz legt aber

die Vermutung nahe, daß das *Or' è di Maggio* eine freie Paraphrase einer volksmäßigen Liedgrundlage ist, die wahrscheinlich nur die zwei Melodieglieder gehabt hat:



Hor' è di Maggio      che ri - ver disce ogn' her - ba.  
 Fi-gliuol del rè      fatti al - la fi - ne-strel la.  
 E miro e sguardo      la quel e la più bel - la.

welche gegen Ende ( $\frac{6}{8}$ ) auch in verkürzten Notenwerten (aber *Prolatio major*) auftreten. Ich habe deshalb meine Bedenken gegen Wolf's Textunterlegung. Ist überhaupt etwas vokal gemeint, so sind es sicher nur diese im Stil stark abstechenden Teile; aber wie gesagt, vielleicht ist das ganze nur als freie Paraphrase und ganz instrumental gemeint. Ich gebe den Satz hier so, wie ich ihn schreiben würde. Man beachte, daß tatsächlich bis auf den angehängten zweitaktigen Schluß das ganze Stück nur diese beiden viertaktigen Phrasen ohne jede Unterbrechung (!) kontrapunktiert:



Hor' è di Maggio

Hor' è di



Che rin - ver - disce ogn' her - . . .

Maggio

ba

Che rin - ver . disce ogn'

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note 'ba' followed by a melodic phrase. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note 'ba' and continues with a rhythmic pattern. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note 'ba' and continues with a rhythmic pattern. The lyrics 'Che rin - ver . disce ogn'' are written below the bottom staff.

tr Fi - gliuol del

her - - - - ba

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a melodic phrase. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase and continues with a rhythmic pattern. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase and continues with a rhythmic pattern. The lyrics 'tr Fi - gliuol del' are written below the middle staff, and 'her - - - - ba' are written below the bottom staff.

Fi - gliuol del rè

Fatti

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a melodic phrase. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase and continues with a rhythmic pattern. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase and continues with a rhythmic pattern. The lyrics 'Fi - gliuol del rè' are written above the top staff, and 'Fatti' is written below the middle staff.

al - la fi - ne - strel - - -

Fatti al - la fi - ne-

la

strel - - la

*tr* *tr*

E miro e sguardo :-



Et qual' è la più bel - la! :

Et qual' è la più bel - la :

## II.

## Mensur und Takt.

Musik ist nicht erst seit dem 17. oder 18. Jahrhundert Ausdruck, sondern ist von Anbeginn nichts anderes gewesen. Tritt die Musik in Verbindung mit dem Worte auf, so bedarf ihre Ausdrucksbedeutung keiner Erklärung; höchstens könnte in Frage kommen, inwieweit der Komponist den Ausdruck verfehlt hat. Gegenüber der Instrumentalmusik älterer Zeit vergißt man eben nur allzuleicht, daß auch in ihr nach bestem Können die Komponisten ihr Empfinden ausgesprochen hatten; will man ernstlich sagen können, daß man derselben näher getreten ist, so wird man mit heißem Bemühen ihrem Ausdrucksgehalte nachgehen müssen. Dazu gehört aber mehr als die bloße Umschreibung der alten eckigen Noten in moderne runde in einer korrekten Partitur. Das eigentlich Ausdrückende sind doch schließlich die einzelnen Gesten des Ausdrucks, die Motive, die Phrasen. Diese in Tonstücken aus einer Jahrhunderte zurückliegenden Zeit sicher zu erkennen, ist zwar durch mancherlei Umstände sehr erschwert, aber schließlich doch nicht unmöglich. Sowenig das Empfinden der Dichter vergangener Zeiten dem Menschen der Gegenwart unverständlich ist, kann auch das des Musikers in seinen Elementen ja nie derart ein anderes gewesen sein, daß es dem heutigen zuwiderliefe. Die *a cappella*-Vokalmusik des 16. Jahrhunderts hat sich längst die Wertschätzung auch in der Gegenwart errungen, die ihr als echter, wahr empfundener Musik gebührt. Sollte die Instrumentalmusik jener Zeit uns

wirklich so viel fremder gegenüberstehen? Es ist wohl des Versuches, wert, der Sache etwas auf den Grund zu gehen und nachzuforschen, ob nicht auch unter den alten Instrumentalkompositionen sich Stücke befanden, die geeignet sind, das landläufige abfällige Urteil zu korrigieren. Freilich, Werke von der Formvollendung und Abgeklärtheit der Sonaten oder Symphonien unserer Klassiker darf man nicht zu finden hoffen; aber die Kluft zwischen Einst und Jetzt ist doch vielleicht nicht so groß, wie sie gewöhnlich dargestellt wird.

Der richtigen Beurteilung von Werken aus dem 16. Jahrhundert oder noch älterer Zeit steht vor allem hindernd im Wege, daß dieselben gänzlich der Vortragsbezeichnungen entbehren, welche erst die Zeit nach 1600 allmählich eingebürgert hat. Selbst Tempobestimmungen fehlen ganz und, was noch schlimmer ist, es fehlt der Taktstrich. Man irrt nun aber gar sehr, wenn man wähnt, dem letzteren Mangel sei einfach damit abgeholfen, daß man nach Maßgabe der vorgezeichneten oder aus vorkommenden Pausen oder farbigen Noten (*Color*) ersichtlichen Mensurbestimmungen die fehlenden Taktstriche einfügt. Für eine Zeit, in welcher die ganze Taktnote Schlagzeit (*tactus*) war, also das vorstellte, was heute das Viertel ist, kommt man natürlich nicht weit, wenn man fortgesetzt im Abstand von je einer Ganzen Taktstriche einsetzt. Verkürzt man aber, wie es heute wenigstens außerhalb der monumentalen Denkmäler-Ausgaben mehr und mehr gebräuchlich wird, die Werte soweit, daß die Zählzeiten sich in der gewohnten Weise als Halbe (im Allabreve), Viertel oder gar Achtel präsentieren, so stellt sich heraus, daß die Einfügung von Taktstrichen nach heutiger Gewöhnung auf ganz merkwürdige Schwierigkeiten stößt, daß nämlich die Alten gar nicht so sklavisch wie etwa unsere Klassiker um 1800 an der einmal gewählten Taktart festhalten, sondern vielmehr recht oft den Takt wechseln. Daß das wirklich so gewesen ist, hätten ja freilich die Instrumentalkanzonen der Zeit kurz nach 1600 längst lehren können, in welchen Takt- und auch Tempowechsel etwas außerordentlich häufiges sind. Einigermassen überraschen muß es aber doch, wenn sich ergibt, daß in ganz ähnlicher Weise wie bei den italienischen Sonatenkomponisten zu Anfang des 17. Jahrhunderts (Frescobaldi, Rossi, Marini usw.) auch schon über 100 Jahre früher in Instrumentalwerken Takt- und Tempounterschiede (trotz gleichbleibender Mensur) angetroffen werden. Es bestätigt sich damit, daß die Mensurvorschriften durchaus nicht radikal die Taktart bestimmen, sondern nur die relativen Dauerwerte der Töne regeln. Die in Bd. XIV, 1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Johannes Wolf) enthaltene vierstimmige textlose Komposition »La Morra« von Heinrich Isaak mag uns in der Erkenntnis dieses Sachverhalts ein Stück vorwärts bringen. Das Stück steht S. 90 ff. des Denkmälerbandes in Partitur und S. 151—55 in zwei vereinfachten Lautenarrangements. Die Frage, ob der Komposition eine Liedmelodie zu grunde liegt, mag auf sich beruhen; die Existenz einer Kopie (i. d. *Cappella Julia*) mit der Überschrift *Dona gentil* deutet darauf allerdings hin, doch steht sie isoliert da. Die Mensurbestimmung C ist allen Stimmen gemein und bleibt durch das ganze Stück. Da wir aber um 1530 Gaillardens, für welche der Tripeltakt außer Frage steht, mit der gleichen Mensurvorschrift kennen<sup>1)</sup>, so bedeutet diese zunächst nichts weiter, als eine

1) Vgl. meinen Aufsatz »Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi« (Musik VI. 3. November 1906).

ziemlich lebhafte Temponahme für die Schlagzeiten und die Abwesenheit irgendwelcher Perfektionsbestimmungen. Halten wir an diesem Gesichtspunkte fest und suchen wir aus der motivischen Zeichnung des Stückes selbst dessen rhythmische Natur im Detail zu ergründen, so sind vor allem als wichtigstes Hilfsmittel die Klauseln ins Auge zu fassen. Wolf gibt die Übertragungen nach den in den österreichischen Denkmälern eingehaltenen Prinzipien unverkürzt und setzt nach jeder Brevis einen Taktstrich. Dadurch werden sogleich die Takt 6 einsetzenden Sequenzbildungen zu dem Takt widersprechenden, fortgesetzt sich verschiebenden, was zwar an sich nicht unmöglich, aber auf alle Fälle etwas sehr kompliziertes, ausnahmsweises ist, das für den Hörer in den seltensten Fällen zur Geltung kommen kann. Dasselbe ereignet sich wieder Takt 25 ff. und Takt 51 ff., und nur die Sequenz Takt 35 ff. deckt sich mit der Taktart. Ich habe gewiß von den Künsten der alten Kontrapunktiker eine hohe Meinung, bezweifle aber, daß jene Konfliktbildungen zwischen Metrum und imitiertem Motiv vom Komponisten gemeint sind. Die Originalnotierung zeigt natürlich den Konflikt nicht, da eben keine Taktstriche da sind und die gleiche Figur fortgesetzt das gleiche Gesicht zur Schau trägt, so daß der Spieler ohne weiteres den Rhythmus empfinden kann, den die Motivbildung an die Hand gibt. Für den Hörer aber existieren die Taktstriche überhaupt nicht, sondern ist eben die Gliederung nach dem imitierten Motive absolut selbstverständlich. Die Intavolierungen sind freilich mit dem schlechten Beispiele der die Zeichnung zerstörenden Taktstriche vorangegangen. Für sie und ebenso für jede ihrem Beispiele folgende Übertragung gilt darum allerdings das Wort Kretzschmar's, daß die durch die vorgeschriebene Mensur sich ergebenden Takte nur eine Art Zollstock vorstellen, mit welchem alle Stimmen gleichmäßig messen müssen, um zusammen zu bleiben. Daraus aber zu schließen, daß unser Begriff des Taktes den alten Kompositionen fremd sei, wäre ein arger Fehlschluß. Werden wir uns doch vor allem darüber vollständig klar, daß die Stellung eines Motivs im Rhythmus (d. h. im Takt) eine seinen Ausdruck ganz wesentlich bedingende Eigenschaft ist und daß ein fortgesetztes Wechseln dieser Stellung ein fortwährendes Wechseln seiner Ausdrucksbedeutung in sich schließt; steht aber das fest, so ist die Annahme eines Taktwechsels, die dem gleichen Motiv seine gleiche Bedeutung sichert, zweifellos die einfachere und den Konnex zwischen der notierten und der gehörten Struktur besser gewährleistende Auskunft, und jene äußerste Komplikation des Widerspruchs zwischen Rhythmus und Motivbildung bleibt zweckmäßiger für ganz ausnahmsweise Fälle in Reserve. Die Textur unseres Stückes weist aber ganz deutlich darauf hin, daß bei den Stellen, wo diese im Takt verschobenen Sequenzen in Wolf's Übertragung auftreten, Teile von kontrastierendem Charakter einsetzen. Man sehe nun meine Übertragung an. Dieselbe enthüllt Isaak's Instrumentalsatz als ein feingegliedertes Werkchen, das durchaus mit den Kanzonen der Zeit nach 1600 auf einer Stufe steht, allerdings dieselben sogar in einigen Wagnissen übertrifft, welche später, nach Einführung des Taktstrichs, kaum mehr vorkommen (vgl. die verkürzten Motivschlüsse des von mir mit *Allegretto scherzando* bezeichneten Teils).

Ich habe den Satz um einen Ganzton nach oben transponiert, um ihn für Steichquartett spielbar zu machen; aus demselben Grunde habe ich den Tenor nicht der Bratsche, sondern der zweiten Violine gegeben (natürlich aber ohne

jede Änderung der relativen Lage der Stimmen). Den Eingang bildet ein kurzes Sätzchen im Pavanenstil (Largo  $\text{C}$ ), das im Auftakt unisono mit der Dominante anhebt und einen zweimaligen Schluß auf der Tonika macht (die Triller sind von mir zugesetzt aber sicher zu verantworten, da ihre Anbringung auf der Penultima bis ins 13. Jahrhundert verbürgt ist). Der Eintritt des Motivs:



markiert nun so deutlich wie nur möglich einen neuen Teil von abweichendem Charakter; die Bewegung erscheint lebhafter, auch wenn die Werte der Viertel beibehalten werden (so bitte ich meine Tempobezeichnungen aufzufassen), und der Tripeltakt ist durch die Motivbildung des Tenors ausdrücklich bestätigt. Die diese Sequenz abschließende Klausel macht dem  $\frac{3}{4}$  Takt ein Ende und leitet zum geraden Takt zurück (*ritardando*). Wieder beginnt ein Teil ganz anderen Charakters (*Andante mosso*), der über dem breiten Schlusse die bereits im vorhergehenden Teile im Kontrapunkt aufgetauchte Schleiferfigur durch dreifache Imitation (Vla., 2. V., B.) in den Vordergrund rückt. Den thematischen Hauptfaden hat der Tenor (2. V.); er bringt die Modulation zur Parallele (Cdur), die aber wieder zugunsten der Haupttonart aufgegeben wird:



Den zweiten Sopraneinsatz bei NB.:



bitte ich besonders zu beachten! Daß der phrygische Schluß das *gis* bedingt, ist zweifellos, ebenso zweifellos aber, daß mit *2g* weitergegangen werden muß. Bezüglich der Akzidentalienfrage sehe ich mit Interesse den von Th. Kroyer verheißenen Auseinandersetzungen entgegen. Daß nicht einige »fortschrittliche Theoretiker« die Verstöße gegen das, was man so bisher für jene Zeit als rechtsgiltig angesehen hat, aufgebracht haben, sondern daß vielmehr »recht viele sehr berühmte Komponisten« die Attentäter waren, wissen wir doch aus Tinctoris ganz genau. Gewiß wird sich mancher über die Tritoni Takt 2 und 4 des Presto (zwischen den Motiven! tote Intervalle) und Takt 3, 6 und 7 des *Allegretto scherzando* (ebenso) und Takt 5 des Schluß-Presto (ebenso) wie über die verminderte Quarte Takt 5 vorm Ende aufregen — um schließlich doch einzusehen, daß das alles gar nicht anders sein kann.

Noch mancherlei wäre über das Stück im Detail zu sagen, so z. B. über die so ungezwungen den Wechsel zwischen  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  bedingenden, den Schluß aus der Parallele in die Tonika zurückverlegenden Anhänge des *Andante mosso*, über den letzten Schluß daselbst (Bratsche und Baß), über die beiden  $\frac{5}{4}$ -Phrasen des *Allegretto scherzando* und seinen freien Schluß (Nach-

spiel der Bratsche), über die wahrhaft modern erfundenen Phrasen des *Allegro C*:



deren Verständnis aber beim ersten Auftreten der Baß so handgreiflich deutlich erschließt, und vor allem über die prächtigen Schlußakte mit der zwischen *gis*, *fis* und *g*, *f* wechselnden Baßführung:



Doch, ich denke, die ausführliche Bezeichnung meiner Umschreibung des Stückes macht weitere Kommentare überflüssig. Daß in derselben von irgendwelcher Willkür nicht die Rede sein kann, sondern daß dieselbe von Anfang bis zu Ende das Ergebnis des Zurückgehens auf die vom Komponisten verarbeiteten ausdrucksvollen Motive ist, glaube ich durch meine einleitenden Bemerkungen hinlänglich plausibel gemacht zu haben. Ich hoffe, daß mein Versuch zu zeigen, was ich unter musikalischer Textinterpretation verstanden wissen möchte, eine kräftige Anregung gibt, in den alten Kompositionen mehr zu suchen, als korrekt ausgeführte Rechenexempel.

### Heinrich Isaak, Sintonia »La Morra«.

(Largo) (Presto)

V. 1°

V. 2°

Vla.

B.

*sf* *tr* *mf* *dim.*



First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are for a violin and the bottom two for a piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first measure of the violin part is marked with a forte *f* dynamic. The piano part begins with a mezzo-forte *mf* dynamic. The first measure of the piano part is marked with a forte *f* dynamic. The second measure of the piano part is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The third measure of the piano part is marked with a forte *f* dynamic. The fourth measure of the piano part is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The word "NB." appears above the first measure of the violin part and below the first measure of the piano part.

Second system of a musical score, continuing from the first system. It consists of four staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first measure of the violin part is marked with a forte *f* dynamic. The piano part begins with a mezzo-forte *mf* dynamic. The first measure of the piano part is marked with a forte *f* dynamic. The second measure of the piano part is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The third measure of the piano part is marked with a forte *f* dynamic. The fourth measure of the piano part is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The word "ritard. ..." appears above the first measure of the violin part and below the first measure of the piano part. The word "dim." appears above the second measure of the violin part and below the second measure of the piano part. The word "Andante mosso" appears above the third measure of the violin part. The word "tr" appears above the third measure of the violin part. The word "mf" appears above the fourth measure of the violin part and below the fourth measure of the piano part.

*poco sf* *p* *mf* *f*

*poco rit.* . . . . .

*p* *tr* *mp*

*mf* *f*

*poco rit.* . . . . .

*f* *p* *mf* *f* *mp*

*poco rit.* . . . . .

*tr* *f* *mf* *f* *mf*

*tr* *mf*

*tr*

*sf* *mf*

*mf*

*tr* *mf*

(Allegretto scherzando)

The first system consists of four staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a *rit.* marking followed by a *sp* (sforzando) dynamic. The second staff is also in treble clef, 2/4 time, with a *rit.* marking and a *p* (piano) dynamic. The third staff is in treble clef, 3/4 time, with a *p* dynamic and a *rit.* marking. The fourth staff is in bass clef, 2/4 time, with a *p* dynamic and a *sf* (sforzando) dynamic. The tempo is marked *(Allegretto scherzando)*. The system concludes with a double bar line.

The second system consists of four staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a *sf* (sforzando) dynamic and a *NB.* (nota bene) marking. The second staff is in treble clef, 2/4 time, with a *sf* dynamic. The third staff is in treble clef, 3/4 time, with a *p* (piano) dynamic and a *sf* dynamic. The fourth staff is in bass clef, 2/4 time, with a *sf* dynamic and a *p* dynamic. The system concludes with a double bar line.

(Andante mosso.)

The musical score for 'Andante mosso.' consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains several measures with dynamics *sf* and trills marked *tr*. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a *sf* dynamic and a trill. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, showing a *mf* dynamic and a trill. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, containing a *sf* dynamic and a trill. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

(Allegro)

The musical score for 'Allegro' consists of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, featuring a *p* dynamic, a *sf* dynamic, and trills marked *tr*. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, showing a *cresc.* marking and a *mp* dynamic. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, containing a *p* dynamic, a *tr* marking, and a *mp* dynamic. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, showing a *p* dynamic and a *mp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a trill (tr) on a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The right hand features a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a trill (tr) on a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The right hand features a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *più f* (più forte) and *f* (forte). The tempo marking *allargando* (ritardando) is placed above the vocal line and the piano accompaniment.



(Presto)

*mf* *adagio* *dim.* *p* *mp* *mf*

*adagio* *p* *mp* *mf*

*mf* *adagio* *dim.* *p* *mp* *mf*

*mf* *adagio* *dim.* *p* *mp* *mf* NB.

NB.

NB. *pf* *f* *sf* *f* *tr* NB.

*pf* *f* *sf* *sf*

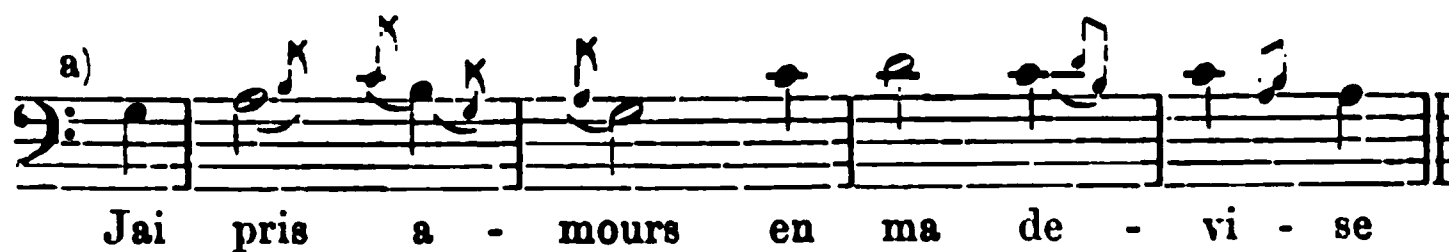
*pf* *f* *sf* *f* *tr* NB.

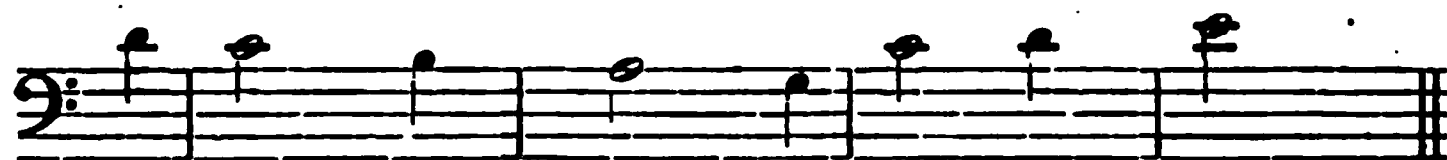
*pf* *f* *sf* *sf*



Ein weiteres wertvolles Material für die Klärung unseres Urteils über die Musik des 15. Jahrhunderts mögen die vier Bearbeitungen des Rondeau »*J'ai pris amours*« in demselben Bande der D. d. T. i. Ö. (XIV, 1) bilden. Joh. Wolf hält nur zwei derselben (die S. 185 aus Paris B. N. nouv. acq. fr. 4379 mitgeteilte [wohl nicht von H. Isaak] und die im Text S. 29 — beide dreistimmig) für vokal, legt aber bei beiden nur der Oberstimme Text unter; die beiden andern (S. 77 und S. 78) sind ihm schlechtweg Instrumentalstücke. Die Textunterlegung der beiden dreistimmigen Tonsätze verteilt den Text auf den gesamten Cantus, so daß also die ganze Stimme durchaus zu singen wäre (nur der Schluß des ersten Teiles ist textlos). Diese Ansicht teile ich nicht, zumal die von Wolf offenbar getreu wiedergegebene Textbeischrift in Paris 4379 mir ziemlich deutlich zu verraten scheint, welche Partien die eigentlich vokalen sind, freilich in der bekannten Manier wie schon bei den Florentiner Trezentisten, daß Vor- und Nachspiel mit der Anfangs- und Schlußsilbe der Zeile bedacht sind. Ich trete statt weiterer Vorbemerkungen direkt in die Betrachtung der vier Tonsätze ein, welche ergibt, daß die Sätze S. 185 und S. 78 in zwei Stimmen vokal sind, die S. 29 und S. 77 nur in einer, daß aber auch in ersteren die Vokalstimmen mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen durchsetzt sind.

Nr. 1 ist in zwei Stimmen vokal (Tenor und Cantus) und zwar mit ziemlich strengen Imitationen, Partien, welche ich als allein vokal ansehe. Daß diese Imitationen nicht noch strengere sind, deutet wohl auf eine noch ältere Vorlage hin, welche wahrscheinlich der Tenor von Nr. 1 am getreuesten konserviert. Vielleicht kommen wir der Wahrheit nahe, wenn wir annehmen, daß die ursprüngliche volksmäßige Liedweise etwa die folgende Gestalt gehabt hat (als Espringale im Tripeltakt):

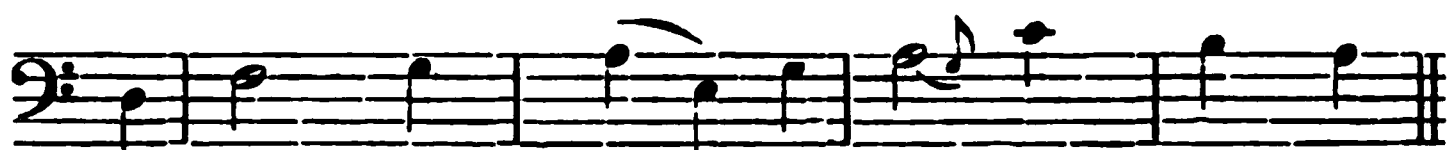




Pour con - que - rir ie - ieu - se - té.



Heu-reulx se - rai en cest' e - sté



Se puis ve - nir a mon em - pri - se.

So, oder doch ähnlich wird die einstimmige Vorlage ausgesehen haben. Die erste dreistimmige Bearbeitung gesellt der Tenormelodie einen durchweg vorausimitierenden Cantus zu, wobei die Frage offen bleiben mag, ob nicht etwa teilweise der Cantus die ursprüngliche Melodie treuer konserviert hat, als der Tenor, z. B. könnte der Anfang der zweiten Zeile vielleicht gelautet haben:



Diese Vermutung legt das Nachspiel im Cantus des ersten Teiles nahe.



Vielleicht ist aber die erste Zeile ursprünglich noch einfacher gewesen, nämlich:



Jai pris a - mour a ma de - vi - se

Dann wäre das Motiv



eine geniale Vorausandeutung des Anfangs der zweiten und zwar rein instrumental:

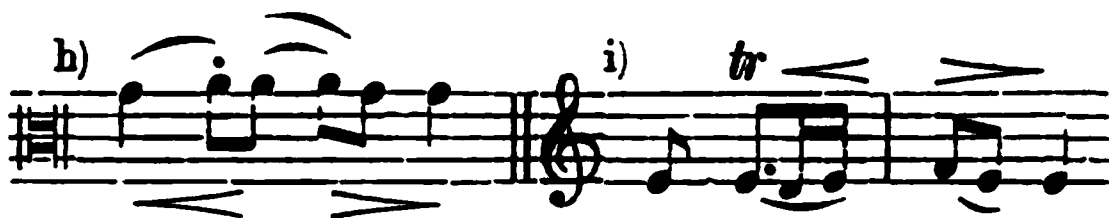


Daß solche vergnügliche motivische Arbeit der Zeit nicht fremd ist, beweisen die andern Tonsätze über das Lied mehr als zur Genüge. Sowohl der

erste als der zweite Teil werden durch kleine Vorspiele breiter Haltung (Largo-Charakter) eingeleitet, wie sie dauernd den reinen Instrumentalstücken vertraut bleiben bis über das 17. Jahrhundert hinaus. Den zweiten Teil schließt zudem ein Nachspiel von leidenschaftlichem Ausdruck ab, das sein zweimaliges Hinauflangen um eine Quarte der letzten Gesangsphrase entnimmt:



Der Contratenor ergänzt in schlichtester, aber durchaus nicht schematischer Weise (nur Takt 7, 15, 18, 21 en fauxbourdon) den Satz. An den Imitationen nimmt er nicht teil und nur Takt 11—12 tritt er einmal mit einem auffälligen Motiv vereinzelt heraus (h),



das vielleicht dem in der 4. Bearbeitung eine Hauptrolle spielenden (i) die Entstehung gegeben hat. Weshalb die erste Gesangsphrase nicht strenger vom Cantus vorimitiert wird, scheint rätselhaft:



(auch in Nr. 2). Da Nr. 3 die Imitation streng macht, so habe ich auch für 1 und 2 dieselbe Lesart im Cantus eingestellt.

Nr. 2 zeigt ein ganz anderes Gesicht. Wie Wolf sehr richtig betont, ist aus Nr. 1 der Cantus fix und fertig übernommen, Tenor und Contra sind völlig neu geschaffen. Bei der einzigen Stelle, welche im Cantus mit Nr. 1 nicht genau übereinstimmt, am Ende des ersten Teils:



ist aber der Satz überhaupt in Unordnung geraten und hat der Copist einer wahrscheinlich schon fehlerhaften Vorlage eigenmächtig zu helfen versucht, aber mit wenig Glück. Mein Versuch, auf den genauen Anschluß an Nr. 1 zurückzugehen, macht freilich auch Änderungen nötig und beseitigt den Schlüsselfehler der letzten Takte nicht. Das Charakteristische dieser Bearbeitung ist der Versuch, das Kopfmotiv des Kantus:



in auf die Hälfte verkürzten Werten, nach Art eines Motet-Tenors obstinat durchzuführen (in der als Contra bezeichneten Stimme, die besser Tenor hieße). Natürlich ist dieselbe absolut instrumental. Aber auch die als Tenor

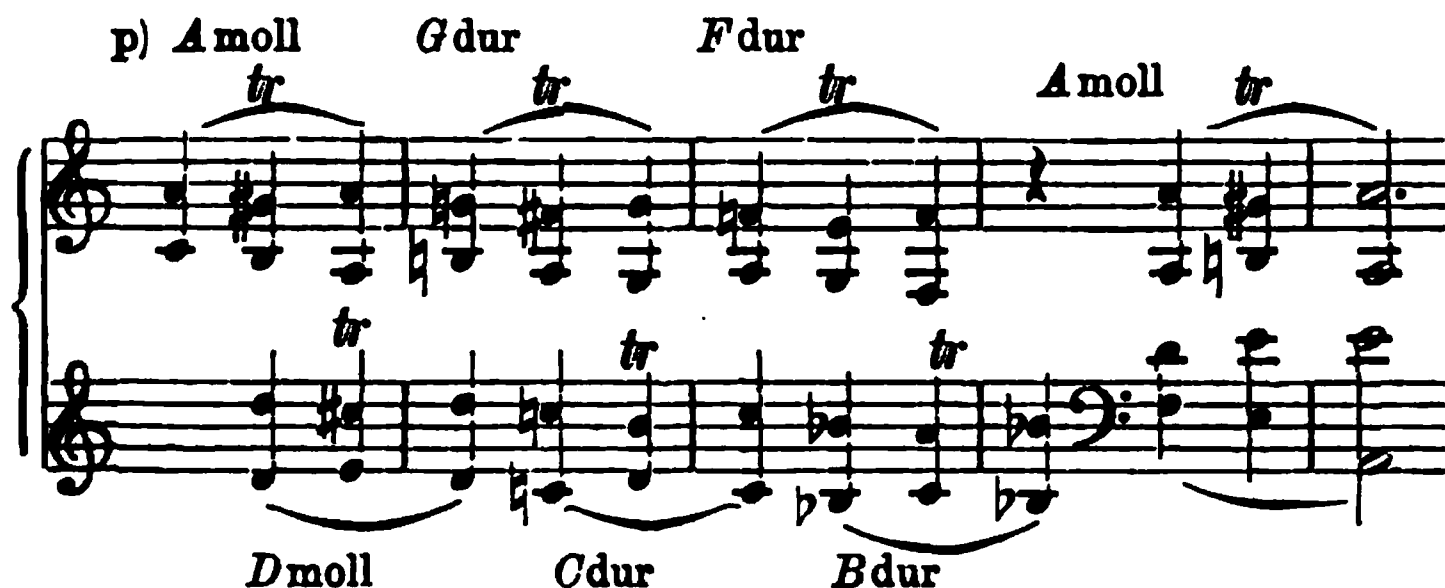
bezeichnete dritte Stimme trägt ausgesprochen instrumentales Gepräge. Ihr hervorstechendstes Motiv ist ein synkopiert ansetzender Schleifer, der wohl Takt 2—3 von Nr. 1 entstammt:



Nr. 3 (vierstimmig) schließt sich insofern noch strenger als Nr. 2 an Nr. 1 an, als es Cantus und Tenor benutzt und somit auf zwei Singstimmen rechnet, die ebenso wie in Nr. 1 imitierend gearbeitet sind; das tritt erst bei meiner Art der Textunterlegung deutlich hervor, welche durch Stücke wie dieses eine sehr starke Stütze erhält. Man beachte ganz besonders, wie die zweite Textzeile behandelt ist. Der Tenor bringt dieselbe erst drei Takte nachdem der Cantus sie beendet hat, und zwar in einer offenbar an die Urform strenger anschließenden Gestalt (!). Der Grund der Verspätung ist natürlich das geistvolle Zwischenspiel mit dem immer länger werdenden Baßansatz:

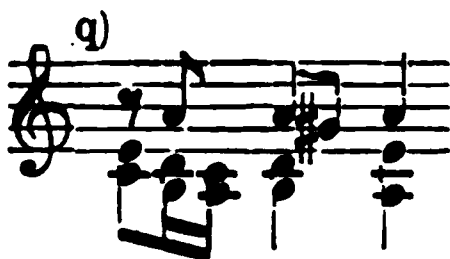


der entsprechende Bildungen der drei andern Stimmen mit sich bringt. Das ganze Stück ist von einer für die Zeit wahrhaft erstaunlichen Freiheit und Kühnheit der Anlage, muß aber unbedingt als eine Art Variation von Nr. 1 bezeichnet werden. Man sehe z. B. was Nr. 3 aus dem Vorspiel des zweiten Teiles macht! Natürlich handelt es sich um einen drastischen Ausdruck des nachfolgenden *Heureux serai* bei diesem jauchzenden Sechzehntelschleifern des Cantus und Tenor und den dazwischen geworfenen tiefen und hohen *e* der beiden Contras. Die schon in Nr. 2 eine Rolle spielende synkopiert ansetzende Schleiferfigur steigert sich in diesem Stück geradezu zu modernen Streichereffekten. Schon im 1. Teile tritt nach der einem Keime des Prestissimo der 3. Leonorenouvertüre gleichenden eben besprochenen Stelle Takt 10—12 ein einzelner Takt ( $\frac{3}{4}$ ) mit überzeugender Ungezwungenheit ein; der Schluß des 2. Teils aber geht ganz und gar in  $\frac{3}{4}$  Takt über und zwar mit einer Sequenz ineinandergeschobener Klauseln, die auf einer Art doppelchöriger Behandlung der vier Stimmen beruht, die ich durch Schlußtriller zu verdeutlichen gesucht habe. Dabei kommt es schließlich zur unumgänglichen Einführung der neapolitanischen Sexte (im vorletzten Takte). Eine vereinfachte Gestalt würde etwa so aussehen:





An eine tonale Sequenz (Talea<sup>1</sup>) ist hier sicher nicht zu denken; dazu ist die Amoll-Kadenz, welche an den durch Trugfortschreitung des Basses (*h c*) vereitelten phrygischen Schluß zu Ende der letzten Gesangszeilen anschließt, zu normal und zu vollständig:



ebenso offenkundig aber wieder ihre Vernichtung durch den zu  $d$  kadenzierenden Diskant:



Daß der Baß fortgesetzt Trugschlüsse macht, kompliziert die Verschränkungen noch weiter; die Funktionsbezeichnung der letzten 5 Takte ist nicht einfacher möglich als so:

$${}^0S \mid {}^0T_p \overset{0}{T} D(D) \mid [{}^0S] \overset{0}{D}p(D)(D) \mid [{}^0T_p] \overset{0}{T} {}^0Sp(D)(D) \mid [\overset{0}{S}] (\overset{0}{S}) {}^0S D \mid \overset{0}{T}$$

Nr. 4 (vierstimmig) bringt zwar keinerlei Taktwechsel, schließt sich vielmehr wie Nr. 2 und Nr. 3 streng an die Taktordnung von Nr. 1 an, dessen Tenor es notengetreu übernimmt und getreulich konserviert; nur Takt 6 zeigt den Tenor in strengerem Anschlusse an die Rhythmik des Cantus von Nr. 1, welche man versucht ist, auf Nr. 1 zu übertragen:



da die Festhaltung der Lesart von 1 für 4 nicht mehr angängig ist; doch mag die kleine Abweichung mit Absicht gemacht sein. Vielleicht darf man aber aus ihr schließen, daß die zweite Zeile der volksmäßigen Melodie die Endung *e c* gehabt hat (vgl. oben *d*):



1) Eine gründliche Untersuchung, was eigentlich Muris (Coussemaker, Script. III. 58 und 99) und Prosdocimus de Beldemandis (das. 226) mit ihren Versuchen der Vertiefung der Definition von Color und Talea meinen, dürfte wohl zu dem Ergebnis führen, daß schon dem 14. und 15. Jahrhundert der Unterschied der tonalen und der harmonischen Sequenz als Problem bekannt ist.

Das speziell Charakteristische dieser Bearbeitung ist die fortgesetzte Verbrämung mit dem zierlichen Trillermotiv (natürlich ohne Bezeichnung des Trillers, den eben die Punktierung sehr nahe legt):



das fast unausgesetzt auf dem Plane ist und zwar bald in dieser, bald in jener der drei neugeschriebenen Stimmen, oft auch in zweien gleichzeitig, sei es in Parallel- oder auch Engführung (2. Teil, Takt 3—4). Daneben macht sich besonders bemerklich:



(Takt 4—6, 11—12, 17 ff., 21—29), auch werden beide Motive zu einer zweitaktigen Bildung verbunden:



An Schumann (*B*dur-Symphonie) und Schubert (*C*dur-Symphonie) zugleich gemahnt das Spiel mit Ansätzen von v) und dem vollständigen w) zu Anfang des zweiten Teils:



Daß wir hier eine wirkliche, regelrechte, sogar höchst raffinierte, motivische Arbeit vor uns haben, die den Kanzonenkomponisten der Zeit Frescobaldi's sehr wacker vorarbeitet, wird niemand bestreiten, ebenso auch aber, daß diese Kunst mit dem a cappella-Vokalstile nichts zu tun hat, sondern aus dem begleiteten Liedsatze des 14.—15. Jahrhunderts herausgewachsen ist.

Der Zweck meiner skizzenhaften Ausführungen ist, die Notwendigkeit fühlbar zu machen, daß wir unsere Art, Denkmäler der Musik vergangener Zeiten zu untersuchen, gründlich ändern. Mit den alten verbrauchten Redensarten von der horizontalen Melodieerfindung des Zeitalters der Polyphonie im Gegensatz zu unserer angeblich vertikalen, harmonischen Konstruktion kommt man nicht weit. Je mehr es gelingt, die wirklich bedeutenden Werke, welche ältere Epochen vollwertig repräsentieren, herauszufinden,

also die Spreu vom Weizen zu sondern, desto mehr wird sich meine einstweilen recht skeptisch aufgenommene Behauptung bewahrheiten, daß die Grundlagen des musikalischen Ausdrucks natürlich gegebene, von jeder Willkür unabhängige sind, und daß wir daher unsere durch ungenügende und ungeschickte Formulierungen der Theoretiker in vieler Beziehung mißleiteten Ansichten von der Beschaffenheit älterer Werke durch vertieftes Studium der Denkmäler selbst rektifizieren müssen. Daß wir dabei auf höchst frappante Berührungen zwischen älteren und neueren Werken stoßen, ist ganz und gar nicht verwunderlich; wundern müßte man sich nur, wenn es anders wäre. Daß die Technik der Komposition starke Wandlungen durchgemacht hat, daß trotz Flut und Ebbe einzelner Stilperioden im Laufe der Jahrhunderte die musikalische Kunst wirkliche Fortschritte gemacht hat, daß wir weitere Bögen spannen gelernt haben, über größere Proportionen verfügen und größere Apparate auszunutzen verstehen, ist wohl sicher; zum mindesten steht fest, daß das Aufkommen der realen Mehrstimmigkeit der musikalischen Technik Aufgaben gestellt hat, deren sie nur nach langem, mühevollen Ringen allmählich Herr wurde. Aber wir müssen aufhören, uns durch die Äußerlichkeiten der Aufzeichnungsweise älterer Zeiten dermaßen irre machen zu lassen, daß wir den Wald vor Bäumen nicht sehen. Für die Reproduktion von Denkmälern behufs Bewahrung vor dem Untergange ist gewiß die unverfälschte Konservierung derselben in ihrer Originalgestalt erwünscht und sogar unerläßlich; aber mehr und mehr wird wenigstens für ältere Zeiten die Photographie diesem Zwecke dienstbar gemacht werden. Unentbehrlich wird natürlich auch jederzeit die genaue Feststellung der Geltungswerte der alten Notenzeichen sein, ohne welche jede Spartierung unmöglich ist. Sind aber diese Vorbedingungen erledigt, so fängt die eigentliche Untersuchung der Denkmäler, die Feststellung ihres künstlerischen Gehaltes und Wertes überhaupt erst an. Lebendig wird Musik, gleichviel aus welcher Zeit sie stammt, erst mit dem Moment, wo die Einzeltöne sich wohlerkennbar zu ausdrucksvollen Gebärden (Motiven) aneinanderfügen und voneinander scheiden. Von diesem Gesichtspunkte aus bitte ich meine Bezeichnung der hier mitgeteilten Stücke zu betrachten. Ob ich mit der Abgrenzung der durch  $\langle \rangle$  als zusammengehörig charakterisierten Bildungen überall das Rechte getroffen, ist eine Frage, über die sich debattieren läßt; vollends sind die dynamischen Gradzeichen (*f*, *p*, *mf*) natürlich nur Versuche, auch die Verläufe im Großen zu deuten. Daß in dieser Hinsicht die Deutung bereits gegenüber Werken Bach's und seiner Zeit einen weiten Spielraum hat, lehrt jede Vergleichung zweier Neuausgaben. Aber daß erst durch den Versuch, von musikalischen Buchstaben (Einzeltönen) zu sinnvollen musikalischen Worten und Sätzen vorzudringen, die alten Werke zu Musik werden, sollte vernünftige Überlegung nicht bestreiten.

# Heinrich Isaak.

Rondeau: «J'ai pris amours en ma devise».

D. d. T. i. Ö. XIV. 1.

1. (S. 185.)

Contra. J'ai pris a - -

Tenor. J'ai pris

2. (S. 29.)

J'ai pris a - -

3. (S. 78.)

J'ai pris a - mours

J'ai pris a -

4. (S. 77.)

J'ai pris

5  
mours en ma de - vi - se  
a - mours en ma de - vi - se  
mours en ma de - vi - se  
en ma de - vi - se  
mours en ma de - vi - se  
a - mours en ma de - vi - se



10

Pour con - qué - rir io - ieu - se - té

First system of music, measures 1-4. The vocal line (treble clef) begins with a *pf* dynamic. The piano accompaniment (bass clef) features a steady eighth-note pattern. In measure 4, the vocal line has a note marked *NB.* The piano part continues with a *pf* dynamic.

Pour con - qué - rir io - ieu - se - té

Second system of music, measures 5-8. The vocal line continues with a *pf* dynamic. The piano accompaniment becomes more active, featuring sixteenth-note patterns and trills in measures 6 and 8.

Pour con - qué - rir ieu - se - té

Third system of music, measures 9-12. This system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in both the vocal and piano parts. Dynamics include *mf* and *cresc.* (crescendo) markings.

Fourth system of music, measures 13-16. The vocal line continues with the *mf* dynamic. The piano accompaniment features trills and sixteenth-note patterns. In measure 15, the vocal line has the lyrics "Pour con - qué -".

*poco sf* 15

rir io.ieu - se - té

*dim.* *cresc.*

Pour con-qué-rir io.ieu - se - té

*loco*

rir io.ieu - se - té

*ritard.*

**B** Heu . reulx se .

*mf* (d) *mf* (h h h) *mp* *mf* *dim.* *mf*

**B** Heu . reulx se .

*mf* (h h h) *mf* *mf*

**B** Heureulx se . rai en ceste

*f assai* *dim.* *f assai* *dim.* *f assai* *f assai* *f assai* *f assai* *Heu . reulx se . rai*

**B**

*mf* *cresc.* *dim.* *mf* *Heu .*

ral en cest e - - - sté Se puis ve - nir

*cresc.*

reulx se - rai en cest e - - sté Se puis ve -

ral en cest e - - - sté Se puis ve - nir

*cresc.* *sf*

e - sté Se puis ve -

*sf* *mf*

en cest e - - sté *dim. mf* Se puis ve - nir

*mf* *cresc.*

reulx se - rai en cest e - - sté Se puis ve -

*cresc.* *mp* *sf*

*poco f* *mf*

25 a mon em - pri - se!

nir a mon em - pri - se!

a mon em - pri - se!

nir rit. a tempo a mon em - pri - se!

a mon em pri se!

nir a mon em - pri - se!





**A.** J'ai pris amours en ma devise  
Pour conquérir ioieuseté

**B.** Heureulx serai en cest' esté  
Se puis venir a mon emprise.

**A\*** Si'l est aucun qui m'en déprise  
Il me doit estre pardonné.

**A.** J'ai pris amours en ma devise  
Pour conquérir ioieuseté.

**A\*\*** Il me samble que c'est la guise  
Qui n'a riens, il est debouté.

**B\*** Et n'est de personne honouré.  
N'esse pas droit dont que g'y vise

**A.** J'ai pris amours en ma devise  
Pour conquérir ioieuseté.

**B.** Heureulx serai en cest' esté  
Se puis venir a mon emprise.

## Bemerkungen zu Hugo Riemann's »Isaak-Studien«.

Von

**Johannes Wolf.**

(Berlin.)

Die kollegiale Liebenswürdigkeit des Verfassers vorstehender interessanter Studien vermittelte mir ihre Kenntnis vor der Veröffentlichung. Es ist nicht abzuleugnen, daß eine Fülle von Belehrung und Anregung aus den Betrachtungen Riemann's herausspringt, daß sich aber auch darin so manches Urteil findet, zu welchem ich als Herausgeber des benutzten Materials Stellung zu nehmen mich verpflichtet halte.

Gleich die Lösung des nach R.'s Ansicht kanonisch verdunkelten *Lasso quel ch'altri fugge* befriedigt mich nicht. Daß streckenweis die als dritte Stimme überlieferte Melodie sich mit den beiden andern Stimmen verbinden läßt, ist mir keineswegs entgangen. Was aber R. mit Hilfe eingeschobener Pausen und rhythmischer Veränderungen als dritte Stimme fertig stellt, schließt sich doch mit den andern beileibe nicht zu einem Satze zusammen, der der Technik Isaak's entspricht. Solche Ungelenkheiten wie in Takt 7 der R.'schen Partitur, die Führung der nun zur Mittelstimme gestempelten zweiten Stimme, die Quartsextakkorde auf schwerem Takteile in 11 und 15, die schülerhafte Stimmführung in 12/13, 16 und 23 wird man bei Isaak vergeblich suchen. Angesichts dieser Lösung vermag ich meine Ansicht, daß dem Kopisten eine Verwechselung der dritten Stimme untergelaufen ist, nicht aufzugeben.

Ein gutes Beispiel dafür, daß nicht alles, was wir in die Form des Kanons zu zwingen vermögen, auch ursprünglich kanonisch gefügt gewesen sein muß, ist *Or è di Maggio*, bei dem Hugo Riemann freimütig gesteht, daß er eine kanonische Lösung aus der Baßstimme gefunden hatte, bevor ihm der später anonym entdeckte vollständige Satz bekannt wurde. Wenn Riemann von der von ihm vertretenen Anschauung des begleiteten Liedes im 14. und 15. Jahrhundert aus Bedenken gegen meine Textunterlegung ausspricht, so muß dem gegenüber betont werden, daß diese sich auf zwei Quellen aus der Zeit und der Wirkungssphäre Isaak's stützt, daß Riemann also die zeitgenössische Anschauung korrigiert und sich gewissermaßen mit Isaak selbst in Widerspruch setzt. Weder von falscher Textunterlegung noch von reiner Instrumentalmusik kann hier die Rede sein.

Wertvoll sind Riemann's Darlegungen über Takt und Rhythmus der Instrumentalmusik veranschaulicht an *La morra* und *Jay pris amours*. Aber bietet er denn hier so durchaus Neues und gibt es denn unter den ernst zu nehmenden Musikgelehrten noch wirklich solche, denen die alten Kompositionen nicht mehr bedeuten als korrekt ausgeführte Rechenexempel? Das Festhalten an der alten Darstellungsart kann doch hierfür kein Beweis sein. Bei der Umsetzung in Töne belebt sich sofort das alte Schriftbild, indem die einzelnen Stimmen unter Beobachtung der der Melodik innewohnenden Akzente, der Motivbildung und des der Auffassung entsprechenden Tempos Leben gewinnen. Das ist doch gerade das Herrliche an der alten Musik, daß sie in praxi über die Schranken der den Gang der Stimmen regelnden Taktverhältnisse hinwegflutet, daß ein reiches rhythmisches Leben sich zu

entfalten vermag, ohne durch Wechsel der Taktzeichen in starre Fesseln geschlagen zu werden. Ich wünsche, R. hätte 1906 der Aufführung Isaak'scher Instrumentalkompositionen in der Berliner Ortsgruppe beigewohnt, um zu verstehen, daß trotz des Festhaltens am alten Notenbilde in praxi doch seiner Darstellung Verwandtes resultieren kann. Warum muß denn das Empfinden der Vortragenden bis aufs kleinste in Formeln gefaßt werden? Da waren die Alten doch großzügiger. Auch ihnen standen Mittel der Darstellung zu Gebote. Aber sie entschlugen sich häufig derselben, wie wir uns derselben entschlagen können. Zeigen doch die vielen Quellen von *La morra* auch nicht einmal jenes rhythmische Bild, welches Riemann für jenen Satz fixiert wissen will. Überdies führt uns die metrische Zeichnung manchmal Wege, die nicht mehr gangbar sind, wollen wir ihnen mit dem Taktstriche folgen. Ich verweise nur auf die Takte 9—11 der dritten Fassung von *J'ay pris amours* in Riemann's Partitur, wo die Motive sich stetig auswachsen und wo man einem  $\frac{4}{8}$ -Takte einen  $\frac{5}{8}$ - und  $\frac{6}{8}$ -Takt folgen lassen müßte. Doch noch einmal zurück zu *La morra*. Stehe ich hinsichtlich der Anwendung der *semitonia subintellecta* auch seit langer Zeit auf dem gleichen historischen Grunde mit Riemann, so vermag ich für seine Anwendung der *triton* im *Presto* usw. angesichts der originalen Niederschrift keine Rechtfertigung zu finden. Auch die frühzeitige Betonung des Leittons im Baß der Schlußtake ist durchaus nicht verpflichtend.

Was weiter das Rondeau *J'ay pris amours* angeht, so rührt die aus Paris nouv. acq. fr. 4379 mitgeteilte Komposition nicht von Isaak her und ist nur herangezogen worden, um die Arbeitsweise jener Zeit zu beleuchten. Sie wurde daher so abgedruckt, wie sie in der Quelle vorlag. Wie nun diese Fassung jene Textunterlegung offenbaren soll, die Riemann unter Nr. I in der vergleichenden Partitur abdruckt, ist mir unverständlich. Ein Satz von allgemeiner Bedeutung für die Textunterlegung ist übrigens doch, daß dasselbe Motiv möglichst mit den gleichen Worten ausgestattet werden soll. Im zweiten und dritten Melodieabschnitte stehen wir nun aber offenbar den gleichen Motiven gegenüber, und doch wendet Riemann beide Male verschiedene Texte auf denselben melodischen Gang an. Ähnlich beim Schlusse, wo R. durch Änderung der Melodie nach dem Motiv des Basses Parallelität von Melodiegliedern konstruiert, ohne sie mit dem gleichen Texte zu bedenken.

Riemann erblickt in dem von mir auf Seite 78 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrgang XIV, 1 mitgeteilten Satze ein in zwei Stimmen vokale Partien aufweisendes Stück, während er bei dem Satze auf Seite 77 sich nur in einer Stimme Instrument und menschliche Stimme mischen läßt. Beide Stücke wurden von mir in allen Stimmen ohne Text, also in instrumentaler Fassung aufgefunden und demgemäß in die Abteilung Instrumentalsätze verwiesen. Doch betonte ich Seite 206, daß nicht alle unter E (Instrumentalsätze) mitgeteilten Stücke vokale Ausführung ausschließen. So könnte man in Satz 4 den Tenor singen lassen, ganz oder teilweise in dem von Riemann vorgeschlagenen Sinne. Aber ich glaube nicht, daß man demgemäß vorgegangen ist. Die ruhig und unverschnörkelt dahinströmende Tenorweise dient den übrigen rhythmisch reich belebten und motivisch be-seelten Stimmen dem Brauche der Zeit gemäß als Rückgrat, als solide Grundlage. Ebensowenig kann ich mich in Nr. 18 davon überzeugen lassen, daß, wenn durch das Instrumentenspiel Partikel der alten Chanson durchleuchten,

diese gleich von Singstimmen ausgeführt werden sollen. Wäre das Gemisch ein so buntes gewesen, hätte auch jene Zeit es für angezeigt gehalten, die Rollen der verschiedenen beteiligten Faktoren deutlicher voneinander abzugrenzen. Wie sollte denn sonst der Fernerstehende die Absicht des Komponisten erkennen? Es können doch nicht einfach alle ruhigen Partien der Singstimme und alle bewegteren den Instrumenten zuerteilt werden oder jeder Anklang an eine Liedweise gleich vokaliter ausgeführt werden. Denken wir doch nur an die heutige Praxis. Knüpft unsere Instrumentalmusik nicht ebenfalls häufig an das Lied an? Und lassen wir da auch gleich die menschliche Stimme in Aktion treten? Ich halte es für eine Gefahr, das Prinzip zu verallgemeinern. Schließlich sei hinsichtlich der Takteinteilung noch bemerkt, daß, wenn man schon die Brevis-Takte aufgibt, ich aber, geleitet durch die Oberstimme, den Satz nach meinem Empfinden ohne Auftakt schreiben würde, ungeachtet einiger weiblichen Kadenzen.

Doch genug. So geistvoll und so gewinnbringend vom methodischen Gesichtspunkte aus die feinsinnigen Untersuchungen Riemann's sind, Beweiskraft dafür, daß die in Frage stehenden Werke in seinem Sinne aufgeführt worden sind und demgemäß aufgeführt werden müssen, haben sie nicht. Bearbeitungen in diesem Sinne haben Wert als praktische Ausgaben, sind wohl geeignet, Werke der Vergangenheit dem Verständnis nahezubringen. Für wissenschaftliche Ausgaben müssen wir aber dabei verharren, den Text originalgetreu mitzuteilen, nicht wie er sich in der Empfindung des Einzelnen widerspiegelt.







# Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinand's I. aus dem Jahre 1527.

Von  
**Bruno Hirzel.**

(München.)

Bei meinen Arbeiten im k. Kreisarchiv zu München geriet mir in Faszikel H. L. Freising 317 ein schwächtiger Band in die Hände, der sich als die Abschrift einer vollständigen Hofordnung des Königs von Böhmen und Ungarn vom 1. Januar 1527 erwies. Auf welche Weise diese bisher nicht bekannt gewordene Kopie in den Faszikel gelangte, ließ sich nicht feststellen; es ist nicht ausgeschlossen, daß ein wittelsbachischer Fürst sie sich ausgebeten hat, um mit ihr eine Vorlage für den eigenen Hofstaat zu gewinnen. — Der Akt besteht aus zwei aneinandergebundenen Heften, von denen das erste die allgemeinen Dienstinstruktionen für das hohe und niedere Hofpersonal enthält, das zweite eine Aufzählung desselben unter Angabe der Namen und der Zahl der dem einzelnen zugebilligten Pferde gibt. Ob die beiden Teile zusammen gehören, wage ich nicht zu entscheiden, zumal der zweite eine Datierung nicht trägt; immerhin ist zu beachten, daß die Reihenfolge der in der Instruktion aufgeführten Chargen der im Personalstatus angegebenen ziemlich genau entspricht.

Was den ersten Teil unsers Hofstaates, die Dienstordnung, betrifft, so besitzt das k. k. Staatsarchiv in Wien denselben in einer gleichzeitigen und einer Kopie aus dem 17. Jahrhundert<sup>1)</sup>; beide Schriftstücke stimmen mit dem unsrigen, von wenigen Worten und orthographischen Besonderheiten abgesehen, genau überein. Anders steht es mit einem ebenfalls in den Veröffentl. d. Komm. f. n. Gesch. Österreichs S. 147—157 abgedruckten Hofstaatenverzeichnis Ferdinands I., das dort mit [1527—1528] datiert und als gleichzeitige Abschrift bezeichnet ist<sup>2)</sup>. Eine Vergleichung des Münchner Status mit dem Wiener ergibt wesentliche Unterschiede zwischen beiden, sowohl hinsichtlich der Namen, der Reihenfolge der aufgeführten Stellen, als auch hinsichtlich der Besoldungen. Man könnte das Münchner Schriftstück vielleicht als einen Entwurf bezeichnen, was besonders angesichts der Tatsache einiges für sich hätte, daß bei ihm manche Besoldungsposten nicht ausgefüllt sind, die in Wien gebucht werden. Dieser Annahme aber steht

---

1) K. K. H., H., u. Staatsarchiv Wien, Hofstaatenfaszikel 1495—1537. Abgedruckt in: »Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs«. Band 6: Die österreichische Zentralverwaltung, von Th. Fellner u. H. Kretschmayr (2. Hälfte: Dokumente), S. 100—116.

2) Staatsarchiv Wien. Hofstaatenfaszikel 1495—1537.

gegenüber die Unwahrscheinlichkeit, daß ein Entwurf an ein Definitivum gehängt wird, wie das in München geschehen ist; jene fehlenden Zahlen lassen sich außerdem ungezwungen aus einer Nachlässigkeit des Kopisten erklären.

Aus Gründen, die weiter unten näher ausgeführt werden, möchte ich vielmehr behaupten, daß wir es in München mit einem früheren Status — nur auf diesen, nicht auf die Instruktion beziehe ich mich hier — als in Wien zu tun haben. Während jener ungefähr gleichzeitig mit der Dienstordnung entstand, wäre danach dieser in das Jahr 1528 oder noch später zu verlegen.

Den Musikhistoriker interessiert der Fund besonders, da er in seinen beiden Teilen auf die Hofkapelle Ferdinands I. eingeht und ein lückenloses Verzeichnis einer solchen aus jener Zeit bis heute nicht bekannt ist. —

Einer der ersten Höfe<sup>1)</sup>, die eine eigene Sängerkapelle einrichteten, war der habsburgische. Schon im 14. Jahrhundert bestand eine solche, aus einer Schloßkaplanei hervorgegangen und als ausschließlich geistliches Institut der Hofhaltung angegliedert; Maximilian I. unterzog diese »cantarey« einer Reformation, die schließlich zu einer Neuschöpfung wurde. »Das Geburtsdatum der Wiener kaiserlichen Hofmusikkapelle, dieses für die Tonkunst später so richtunggebenden und hochwichtigen Instituts, ist der 7. Juli 1498.« (Mantuanani a. a. O.). Sie bestand zu jener Zeit aus dem »Singmaister«, 6 Mutantenknaben und 2 Bassisten, welche Zahl aus den geistlichen Sängern zu der üblichen Stimmenzahl vervollständigt zu denken ist. Regelmäßig scheinen 12 Kapellpersonen mitgewirkt zu haben; die Verpflichtungen dieser Knaben und Singer erstreckten sich auf Kirchenmusik und weltlichen Dienst. Die Kapelle, die mit dem Hoflager des Kaisers ihren Standort wechselte, nahm in den nächsten Jahren an Stärke zu; in Innsbruck finden wir beispielsweise 1508/09 20 Knaben und 29 Gesellen, die allerdings wohl nicht alle als ständige Mitglieder zu betrachten sind. — Wenn nach den Namen geurteilt werden darf, die in einem am 20. Juli 1498 entworfenen Personalstatus aufgeführt sind, so befanden sich in der Kapelle, mit Ausnahme zweier Knaben aus Mons und Lüttich, nur Deutsche.

Die künstlerische Leitung der neuen Gründung war von Maximilian in die Hände des humanistisch gebildeten, hochmusikalischen Georg von Slatkonja, des späteren Bischofs von Wien, gelegt worden. Unter der Ägide dieses ganz hervorragend kunstverständigen Mannes wirkten die Hofkomponisten Heinrich Isaac und Ludwig Senfl, sowie der erklärte Liebling Maximilians, der Hoforganist Paul Hofhaümer. — Der Tod des Kaisers, der am 12. Januar 1519 zu Wels erfolgte, wurde seiner Schöpfung verhängnisvoll; 1520 löste Karl V. die Kapelle, die jederzeit als eine Privatliebhaberei des jeweiligen Regenten zu betrachten ist, auf: es begannen schwere Jahre für die ehemaligen Mitglieder<sup>2)</sup>. Aus der Zeit gleich nach dem Tode Maximilians ist uns ein Hofstaatsverzeichnis erhalten, aus dem ich die auf die Hofkapelle bezüglichen Stellen hier wiedergebe<sup>3)</sup>. Die Kapelle befindet sich unter den »Personen, so zu Innsprugg sein«.

1) Vgl. zum folgenden: J. Mantuanani, Die Musik in Wien. (Geschichte d. Stadt Wien hrsgb. von A. Starzer. Bd. III, 1. Hälfte.)

2) Näheres darüber bei Mantuanani a. a. O.; bei Fr. Waldner, Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck, M. f. M. 97/98; bei Th. Kroyer, Einleitung zur Senfl-Ausgabe, D. T. B. III, Bd. 2.

3) Gleichzeitige Kopie im Staatsarchiv Wien, Hofstaatenfaszikel 1495—1537. Gedruckt in den Veröffentl. d. Kommission f. n. Geschichte Österreichs, S. 139—147.

## Capellnpersonen.

## Tenoristen

Gregorius Valentinan capelnverweser <sup>1)</sup>	Melchior Eisenhert
Lienhardus Acat	Mathias Rauber
Michel Taschinger	Hanns Cabay

## Bassisten

Georg Paumhäckl	Nicodemus Kulwagner
Caspar Burckher	Petrus Seepacher
Priamus Juras	Bartolome Töbler

## Altisten.

Gregorius Vogl	Georgius Bassitz
Sigmundus Vischer	Johannes Anger
Ludowicus Sennstl <sup>2)</sup>	Herr Hans Vischer
Lucas Wagenrieder <sup>3)</sup>	

## Singerknaben

Ludovicus Gitterhofer	Gerhardus Mell
Georgius Peigartsamer	Rupertus Frueauf
Johannes Pantzer	Sebastianus Slauersbach
Petrus Staudacher	Bartholomeus Reichensperger
Mathias Plaser	Martinus Alfantz
Bartholomeus Mersswanger	Heinricus Friesenberger
Balthasar Aster	Georgius Teschinger
Nicolaus Schinckho	Georgius Stoltz
Martinus Heutaller	Sebastianus Gstalter
Lucas Tillger	Ruepertus Hunger
Laurentius Wagner	

Für die Zeit von 1519 bis zum 1. Januar 1527, dem Datum unseres Aktes, sind, wenigstens vorläufig, keine Hofstaatsverzeichnisse vorhanden, das Bestehen einer Kapelle am habsburgischen Hofe läßt sich also urkundlich nicht nachweisen. Aber auch aus innern Gründen scheint die Existenz einer solchen zum mindesten zweifelhaft. Denn Erzherzog Ferdinand, dem sein kaiserlicher Bruder bereits 1521 die deutsch-habsburgischen Besitzungen zum Erbe überlassen hatte, wird erst 1526, nach der Erwerbung der böhmischen und ungarischen Königskrone, Karl V. an Würde gleich: jetzt erst ward für ihn eine glanzvolle Hofhaltung, zu der eben eine Hofkapelle gehörte, zur Notwendigkeit.

Ich lasse nun zuerst die in dem Münchner und Wiener Exemplar gleichlautende Dienstordnung für die Kantorei folgen, die freilich im Vergleich zu solchen aus späteren Zeiten etwas mager erscheint, sodann die Zusammenstellung der beiden differierenden Personalverzeichnisse.

Vermerckt Kuniglicher Maiestat Zu Hungern vnnd Behaim etc. dewtschen Hofstat durch Ir Königlich Maiestat, Anno Domini etc. im Sibenundzwanzigsten am Ersstn tag Januarij aufgericht dem also auff kur: Mt: verrer Beuelh gelebt vnnd nachkomen werden soll.

f. 14

1) cf. Mantuani a. a. O. S. 393.

2) Natürlich identisch mit Ludwig Senfl. Vgl. Kroyer a. a. O.

3) Über ihn vgl. Sandberger, Beitr. zur Gesch. d. bayr. Hofkapelle I, S. 27.

Cappel Ordnung.

Ainen obristen Caplan vnnd sonnst vier Caplen, die guet Stimmb haben vnnd singen konnden.

Ain Mesner

Cantores Newn vnnd ain Capelmaister der sol der knaben Preceptor sein vnnd sy lernen

Knaben Zehen

Organist Ainer

Zwen knecht so der gesellen vnd knaben warten

Prediger ainer oder Zwen

Ain Capelschreiber

Dem Capelmaister Zway Pferdt

Vier Caplanen Yedem ain Pferdt

Mesner ein Pferdt

Vnnd die anndern Personen Faren auf den Wägen

Es soll auch die ganntz Capell Ir gehorsam dem Obristen Caplan thun. Der soll sein guet Ordnung der Ceremonien mit Euangeli Puech, Pacem, Weichwasser, vnnd anderes, wie sich gegen ainen sollichen kunig vnnd Fuersten gebuert Zu Credentzen halten. Auch die Capelldiener vnd knaben mit guetter Stimmb vnnd khunst des gesangs antzunemen haben.

Item die Cantores und Knaben sollen durch den Capelschreiber angedingt werden in den herbergen. Vnnd der soll mit vleisz aufsehen haben, das khain vbriger Cosstn auflauf, sondern guet Ordnung in der Zeerung gehalten werde.

f. 15

Trumetter

Neun Yedem ain Pherdt. Ain HeerPaugkher Ain Pherdt, vnd ain JarClaidt gegeben werden. Die sollen ordenlich all mall zu tisch plasen

f. 1 Vermerckt die Ämbter vnnd personen so Inhalt Königlicher Mt: Newen Dewtschen Hofstadts an Irer Mt: Hof gehalten werden sollen

Münchner Verzeichnis.

Cappeln Obrister Caplan

Bischof von Wienn . . . . . pherdt — —

capplän vier

Herr Niclas Fabri<sup>1)</sup> . . . . . pherdt — 1

Herr Rueprecht . . . . . „ — 1

Herr Jhann . . . . . „ — 1

Herr Cristof Lanngkusch . . . . . „ — 1

Messner 2

Bartlme Castillo . . . . . phert — 1

Nicklas de Prawreis . . . . . „ — 1

Organist

Melle

vnnd Blasij sein brueder Zufuesz . 4 fl

Cappeln personen

Capelmaister

Hainrich Füngkh . . . . .

1) Vielleicht mit dem von Sandberger, Beiträge I, S. 14—15 erwähnten Nikolaus Faber identisch.

**Bassisten**

Georg Paumbhackl . . . . .  
Martin Drosendorfer . . . . .  
Petrus Sepacher . . . . .

**Tenoristn**

Cunrat Grosz. . . . .  
Laurentz Liseregkher . . . . .  
Johannes Kratzer . . . . .

**Altistn**

Christof Hofmann . . . . .  
Benedikt Purger . . . . .  
Clemens de Gratz . . . . .

**Discantisten**

Niclaus Spät	Lasarus Hertnhamer
Johannes Hueber	Joris Wuertzner
Jacob Graf	Thomas Lemetz
Johannes Tiffer	Michael Dötl
Martin Loder	Steffan Mayer

**Trumetter Newn**

Jhann Francishkus . . . . .	phert — 1
Peter Anthoni von Padua. . . . .	» — 1
Loys Perignan. . . . .	» — 1
Johann Babtista . . . . .	» — 1
Anthoni . . . . .	» — 1
Petter von Mantua . . . . .	» — 1
Carolus von Padua . . . . .	» — 1
Jhann Dominicus . . . . .	» — 1

**Ain Hörpaughker**

Sigmund Paugkher . . . . . phert — 1

*Wiener Verzeichniss.*

**Obrister caplan**

**Caplän**

Herr Niclas Fabri pfert . . . . . 1  
Herr Jhann Puess pfert . . . . . 1  
Rueprecht Randl pfert . . . . . 1  
Don Roderigo monatlichen 9 fl

**Capellendiener**

Barthlme Castella pfert . . . . . 1  
Niclas Deurains pfert . . . . . 1

**Hofmessner**

Peter Guynad pfert . . . . . 1

**Cantores**

Capellmaister Arnoldt von Prigkh<sup>1)</sup> hat über essen  
und trinken alle monath zu sold 10 fl.

**Chorcaplän**

Christof Lannghutsch  
Paulus Reisacher pfert . . . . . 1

1) Sollte diese merkwürdige Schreibweise darauf hindeuten, daß der Geburtsort Arnolds doch Brügge gewesen sei?



**Bassisten**

Martin Dressntorffer	Hanns Nies
Sigmundt Faber	Georg Bartmayr
Gregor Liephardt	

**Tenoristen**

Conrad Gross	Lorentz Riseregkh
Mathias Grünenwaldt	Hanns Sixfelder
Hanns Wiesinger	

**Altisten**

Christof Hofman	Christof Dennkh
Benedict Burger	Clement Hohitzer
Sigmundt Pfannndl	Peter Gollitz

Die obbemelten singer hat jeder des monath 10 fl.

**Discantisten**

Der sein drei und zwainzig knaben, die werden auf  
raitung underhalten.

**Der singerknaben praeceptor**

Christof Hiersch alle monat 4 fl.

**Notist der cantherci**

Georg Püechl alle monat 4 fl.

**Expenditor der capellen**

Mauricius Schacher

**Organist**

Hanns Brauendorffer hat jedes monath 15 fl.

Nach ime auf ein calcanten, des monath 4 fl.

**Trummeter neun.**

Loys Peroso pfert. . . . .	1
Jhan Francisco. . . . .	1
Peter Anthoni . . . . .	1
Jheronimus de Carpi . . . . .	1
Jhan Damüco. . . . .	1
Peter de Mantua . . . . .	1
Mariat de Mantua . . . . .	1
Malatesta Perusa . . . . .	1
Anthoni von Mantua . . . . .	1

**Hörpauker**

Sigmundt Neuner phert . . . . . 1

Bezüglich der Besoldung aller Hofstellen, mithin auch der Kapellmitglieder, gibt ein Passus der Instruktion Aufschluß. »Vnnd soll allen obgeschriben auf ain Pferd des Monats Zehen gulden geben«. Daraus geht hervor, daß der auf ein Pferd entfallende Betrag von 10 Gulden gleichsam als der Normaltarif für die Ansetzung der Gehälter zu betrachten ist, eine Art der Berechnung, die auch noch in einem zwischen 1546—1550<sup>1)</sup> zu setzenden Status, sowie in einem solchen von 1554 angewandt ist<sup>2)</sup>.

1) Abgedruckt von K. Oberleitner im Archiv für Kunde österreich. Geschichtsquellen, Bd. 22, S. 224 ff. Oberleitner datiert diesen Status von 1543—46; er kann aber nicht vor 1545 geschrieben sein, da erst von diesem Jahre ab Petrus Massenus als Kapellmeister erscheint. Von 1543—45 war derselbe Vizekapellmeister. — Die von Oberleitner abweichende Datierung Fellner's a. a. O. ist hiernach für diese Ordnung ebenfalls richtig zu stellen auf 1546—50.

2) Abgedruckt von F. Firnhaber im Archiv f. Kunde österr. Gesch.quellen, Bd. 26, S. 13 ff.

Wie sich zeigt, hat die Kapelle auch unter Ferdinand I. ihren teilweise geistlichen Charakter bewahrt; wie unter Maximilian besitzt sie ein geistliches Oberhaupt, den obersten Kaplan, im Münchner Status als Bischof von Wien bezeichnet. Seit dem 29. November 1523 war dies Johannes von Revellis, gestorben 1530. Zu seinen Pflichten in der Kapelle gehörte augenscheinlich die Prüfung des durch den Kapellschreiber in den »herbergen« angedingten Personals; von den andern Kompetenzen dieser obersten Verwaltungsperson erfahren wir nichts weiter. Der eigentliche Leiter des Sängerkhores aber war der Kapellmeister. Der Münchner Status nennt auf diesem Posten »Hainrich Füngkh«. Ich glaube nun nicht fehlzugehen, wenn ich diesen Namen mit Heinrich Finck identifiziere. Der *U*-bogen, der sich im Original über dem *u* von Füngkh befindet, wird in unserer Handschrift sehr häufig als Ersatz für das Dehnungs-*e* gebraucht; läßt man das auch an dieser Stelle gelten, so ergibt sich ohne jeden Zwang Füngkh = Finck. Daß dieser Mann zu jener Zeit in Wien war, kann als sehr wahrscheinlich angenommen werden. Er gibt in seinem letzten uns erhaltenen Briefe, geschrieben aus Salzburg am 10. Mai 1524, die Absicht kund, diese Stadt zu verlassen; das scheint verwirklicht worden zu sein, denn er kam später nach Wien zu den Schotten, woselbst er starb. (Mantuanì a. a. O.) — Das Wiener Verzeichnis nennt als Kapellmeister Arnold von Prigkh, was natürlich als Bruck zu deuten ist. Diese beiden Namen, Heinrich Finck und Arnold von Bruck, bilden einen der Hauptgründe, warum ich die Münchner Liste für eine frühere halten möchte als die Wiener. Daß, wenn von einer Tätigkeit Finck's als Leiter der Hofkapelle die Rede sein kann, diese früher anzusetzen ist als die Arnold's von Bruck, erscheint zweifellos. Zugleich aber ist die Zeit, von der ab Arnold als Hofkapellmeister zu finden ist, durch die Angabe in diesem Status mindestens um einige Jahre hinaufgerückt worden; man nahm bisher als Beginn seiner Wirksamkeit das Jahr 1534 an.

Eine weitere Stütze erhält die Annahme der früheren Entstehung des Münchner Status, wenn die Zahlen der Sänger miteinander verglichen werden. Zu den 4 Kaplänen, die beide Listen gemeinsam haben, treten in Wien 2 Chorkapläne; was die weltlichen Sänger sowie die Singerknaben angeht, so steht das Münchner Verzeichnis dem Wiener fast ärmlich gegenüber. Ebenso verhält es sich mit den übrigen Chargen: überall tritt die Münchner Ordnung als die bescheidenere auf, und dieses Faktum findet gewiß seine ungezwungenste Erklärung, wenn wir den Status in einer weniger anspruchsvollen, weil früheren Zeit angelegt sein lassen.

Von den Mitgliedern der ehemaligen maximilianischen Kapelle von 1519 weist München nur noch die Bassisten Paumhäckl und Sepächer auf, ferner Sigmund Neuner, den »hörpaugkher«; ein Zusammenhang existiert vielleicht zwischen Maximilians Singerknaben Moll und dem Organisten Melle des Münchner Verzeichnisses. — Die Vergleichung der Wiener und Münchner Listen mit denen Köchel's in »Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543—1867« zeigt, daß aus dem Münchner Status nur der Bassist Drosendorffer und der Altist Burger bei Köchel vorkommen. Aus der Wiener Ordnung führt Köchel, der bekanntlich nach den Hofzahlmeisteramtsrechnungen von 1543 an gearbeitet hat: Merten Drosendorffer (= Dressendorffer); Sigmund Fabri (= Faber); Gregor Liebhart (= Liephardt); Benedict Burger; Peter Goltz (= Gollitz); Sigmund Phendl (= Pfandl); den Notisten Georg Puechl und den Organisten Hans Graendorffer (= Braendorffer).

Zum Schluß möchte ich nicht versäumen, auf das reichhaltige Material hinzuweisen, das die Hofstaatenfaszikel des Wiener Staatsarchivs zweifelsohne noch bergen. Ich gebe hier nach dem oft zitierten Werke Th. Fellner's und H. Kretschmayr's ein Verzeichnis der bisher für die Zeit von 1519—1637 bekannt gewordenen Dokumente.

Hofstaat Maximilians I. Wels, Januar 1519:	Hofstaatenfaszikel 1498—1537
› Ferdinands I. (1527—28):	Kopie in › › ›
› › (zwischen 1528 u. 1536):	› › ›
› › 1539:	› 1538—1551
› › 1541:	› 1553—1558
› › 1544:	› › ›
› › 1545:	› › ›
› › (nicht datiert; zwischen 1545—1550):	Hofkammerarchiv Wien, Herrschafts- akten Faszikel W 3
› › 1551:	Hofstaatenfaszikel 1538—1551
› › 1553:	› › ›
› › 1554:	› › ›
› › 1557:	Kopie in › › ›
› › 1558:	› › ›
› › 1559:	Hofbiblioth. Wien, cod. suppl. 3325
› › (nicht datiert; ver- mutlich 1562—1564):	Hofstaatenfaszikel 1560—1576
› Maximilians II. 1567:	Hofbibl. Wien, cod. 14458, suppl. 2083
› Rudolfs II. Linz, 12. Dezember 1576:	Original u. Kopie in Staatsarchiv Wien, Hofstaatenfaszikel 1568—1576. — Voll- ständiger, aber fehlerhafter Abdruck in Riedler's ›Österreich. Archiv f. Ge- schichte‹, 1831.

Auszug aus einem Hofstaatenverzeichnis von  
1588, angelegt ungefähr gleichzeitig:

Hofstaat Rudolfs II. (um 1600):	Hofstaatenfaszikel 1576—1600
› Mathias', 29. März 1615:	› › ›
› Ferdinands II. (nicht datiert; ver- mutlich 1627—28):	› 1600—1659
Status particularis S. C. Maiestatis Ferdi- nandi II. 1637:	› › ›
	Universitätsbibliothek Wien I. 271404.

(Ist der Fundort nicht angegeben, so handelt es sich bei diesen Ausgaben stets um  
das K. K. H., H., u. Staatsarchiv in Wien.)

## Notes sur la jeunesse d'André Campra,

par

**L. de la Laurencie.**

(Paris.)

Les notes que nous publions ci-après, et qui embrassent la vie d'André Campra de 1660 à 1700, n'ont, en aucune façon, la prétention de constituer une biographie partielle de ce musicien. Dans l'état où se trouvent actuellement les dépouillements de nos divers fonds d'archives et l'inventaire de nos sources musicologiques, il ne saurait être question, en effet, de produire, à l'égard d'un artiste qui habita longtemps la province, autre chose qu'une esquisse provisoire appelée à être rectifiée et complétée par des découvertes ultérieures. Notre travail se présente donc comme une simple contribution à l'histoire de la jeunesse d'un des plus intéressants successeurs de Lully<sup>1)</sup>.

### I.

André Campra naquit à Aix-en-Provence, et fut baptisé le 4 décembre 1660 en l'église de la Madeleine de cette ville:

« André Campra, fils de Jean François et de damoysselle Louyse de Fabre, a esté baptizé ce 4 décembre 1660; le perrin m<sup>r</sup> André Guiraman, et la merine, damoiselle Anne de Fabre. [Signé]. Raybaud, prêtre »<sup>2)</sup>.

L'étude de Roux-Alphéran sur les rues d'Aix nous apprend que Campra naquit dans une maison de la rue du Puits-Neuf<sup>3)</sup>. Son père, Jean François Campra était Italien, et originaire des environs de Turin; fixé à Aix, il y occupait l'emploi de chirurgien, ainsi qu'en témoigne son contrat de mariage passé le 25 février 1659 par devant M<sup>e</sup> Jean André, notaire à Aix. Voici de quelle façon cet acte qualifie les parents d'André Campra:

« . . . mariage a esté traité par parolles de futur entre Jean François Campra, chirurgien résidant en cette ville d'Aix, fils légitime et naturel de feu Rustin et Jeanne Ruere, du lieu de Gaillet au diocèse de Thurin, d'une part, et damoysselle Louise Fabry, fille légitime et naturelle de feu Charles Fabry, bourgeois, et damoysselle Marguerite Dalphéran vivant mariés dudict Aix, d'autre [part] . . . »<sup>4)</sup>.

1) Nous exprimons ici toute notre reconnaissance aux personnes qui ont bien voulu nous seconder dans nos recherches sur Campra, et notamment à MM. les abbés Marbot et Calier à Aix, Chailon à Arles, à MM. Fournier et Jacqmin, archivistes des Bouches-du-Rhône, Aude, conservateur de la Bibliothèque Méjanes à Aix, Mireur, archiviste du Var, Pasquier et Moudenc, archivistes de la Haute-Garonne, Michel Brenet, à Paris.

2) Registres de la Madeleine d'Aix. Actes de baptême de 1660, f<sup>o</sup> 41<sup>vo</sup>. Dépôt du greffe.

3) Roux-Alphéran: *Les Rues d'Aix, ou recherches historiques sur l'ancienne capitale de la Provence*, Aix, 1847. T. I, p. 469.

4) Arch. dép. des B. du Rh. Dépôt d'Aix. Sénéchaussée d'Aix. S<sup>ie</sup> B. Registre 54 des Insinuations (1659), f<sup>o</sup> 285<sup>ro</sup>.

Lors de la passation du contrat, Louise Fabry était assistée de son frère Claude Fabry, bourgeois d'Aix, et le texte de l'acte ne prête qu'une seule fois l'orthographe «de Fabry» au nom de la future. Fabry, de Fabry, Fabre, de Fabre étaient des appellations équivalentes et l'adjonction de la particule ne constitue point un signe de noblesse. Toutefois, Louise Fabry, alliée aux Dupérier et aux Bonfils par sa mère Marguerite Alphéran, appartenait à une famille de bonne bourgeoisie aixoise<sup>1)</sup>.

Au surplus, le contrat de 1659, va nous renseigner sur la condition de fortune des parents de Campra. La dot de la future se monte à 1200 livres «à elle léguées par ledict feu Charles Fabry, son père, en son dernier testament reçu par M<sup>re</sup> Augier notaire audict Aix, l'an et jour y contenus». Pour assurer le paiement de cette dot, Claude Fabry vendait aux futurs époux deux vignes et deux censes; la première vigne, sise au quartier de Malvallat, avait une contenance de 7 hommées<sup>2)</sup>; la deuxième, située au même endroit, comprenait environ 2 carteirades<sup>3)</sup>. Quant aux censes avec leurs droits de «directe», respectivement de 6 livres et d'1 livre 10 sols, elles étaient imposées sur deux autres vignes appartenant à des tiers. Le futur prenait ces vignes et ces censes en paiement de partie des 1200 livres de dot ci-dessus énoncées, suivant l'estimation qui en serait faite<sup>4)</sup>, et pour le surplus de cette somme, le frère de la future, Claude Fabry, cédait, à raison du denier vingt, c'est-à-dire à raison du 5%, une portion du revenu d'une maison qu'il possédait au quartier du Bourg St. André de la ville d'Aix. Claude Fabry s'engageait encore à fournir la somme de 60 livres pour «l'habit nuptial de ladict damoiselle Louise» et les époux se faisaient réciproquement une donation entre vifs à prendre par le survivant sur les biens du premier mourant, à savoir, Jean Francoys Campra, 300 livres à sa femme, et Louise Fabry 150 livres à son mari. Passé en la maison de Claude Fabry, le contrat était signé des parties et de leurs témoins, M<sup>re</sup> Jean Louys Burle, avocat à la Cour, et Jean Baptiste Mignard, maître chirurgien à Aix<sup>5)</sup>. On le voit, par les dispositions qui précèdent, la situation du futur ménage se présentait

1) La famille Alphéran appartenait à la vieille bourgeoisie d'Aix; on trouve un Antoine Alphéran notaire en 1524. Cette famille était alliée aux Dupérier dont un des membres, Scipion (1588—1667), fut un des plus célèbres avocats de Provence; elle était encore alliée aux Bonfils qui donnèrent deux lieutenants généraux à la sénéchaussée. Roux-Alphéran peut donc assurer à bon droit que les alliances de Campra «excluent l'opinion où l'on est qu'il était d'une extraction peu relevée . . . » Cf. Roux-Alphéran. Loc. cit. I. p. 618 et II. pp. 83/84.

2) L'hommée ou journal vaut 59<sup>ares</sup>, 32<sup>ca</sup>.

3) La carteirade vaut 23<sup>ares</sup>, 73<sup>ca</sup>.

4) Cette estimation devait être faite par François Audibert, Escuyer d'Aix, et M<sup>re</sup> Gilles Bayon, secrétaire ordinaire de la chambre du roi, auxquels les parties avaient donné pouvoir de visiter et d'estimer les propriétés en question.

5) Le contrat fut insinué le 2 mai 1659.



comme assez modeste. — Nulle mention n'y apparaît des biens propres de Jean François Campra, dont le plus clair des revenus provenait vraisemblablement de son emploi de chirurgien.

André Campra fut l'aîné des enfants issus de ce mariage. Un second fils, Joseph, naquit deux ans plus tard, en 1662, ainsi qu'il ressort de l'acte baptismal suivant:

«Joseph, fils de Jean François Campra et de Louyse de Fabre, a esté baptisé le 10<sup>e</sup> septembre 1662. Le perrin a esté Joseph Fabre et la merrine Elisabet Audibert. [Signé]. Auban, p<sup>tre</sup>, 1<sup>e</sup>).

Nous retrouverons Joseph Campra dans la suite de ce travail.

On sait fort peu de choses sur les dispositions plus ou moins grandes pour la musique qu'André Campra aurait manifestées durant son enfance. A en croire l'abbé de Fontenay, il eût été tout le contraire d'un enfant précoce:

«Jamais homme ne fut plus tardif que lui. Jusqu'à l'âge de 16 ans, il n'avoit rien pu apprendre, pas même à lire. Son esprit se développa tout-à-coup. Dans l'espace d'un an, il apprit, non seulement à lire et à écrire, mais aussi la musique et toutes les règles de l'harmonie si parfaitement qu'il composa, à 17 ans, son *Deus noster refugium* à grand chœur qui est encore fort estimé. 2)

Nous donnons cette assertion de Fontenay pour ce qu'elle vaut; Fontenay aime les anecdotes qu'il enregistre sans esprit critique, et son livre a paru 32 ans après la mort de Campra. A côté des dires plus ou moins vagues de cet auteur, un document précis vient fixer la date de la réception de Campra comme enfant de chœur de l'église St Sauveur. Ce fut en 1674 (il avait donc 14 ans) que le chapitre de St Sauveur l'admit en cette qualité<sup>3</sup>), et la date que fournit le ms. 868 de la Bibliothèque Méjanes à Aix se concilie assez mal avec les renseignements donnés par Fontenay sur la paresse d'esprit de Campra. Il est probable que si André n'avait témoigné d'aucune disposition pour la musique, ses parents ne se seraient pas résolus à le faire entrer à la maîtrise de la métropole aixoise<sup>4</sup>).

Mais tous les auteurs s'accordent pour reconnaître que ses progrès furent rapides et soutenus<sup>5</sup>); il travaillait sous la direction d'un excellent

1) Registre des Baptêmes de l'Eglise de St<sup>e</sup> Madeleine d'Aix, année 1662. f<sup>o</sup> 31.

2) Fontenay, *Dictionnaire des artistes*, I. p. 309. Le *Deus noster refugium*, motet à 5 voix et symphonie, se trouve à la Bib. du Conservatoire.

3) Léon G. Pélissier, *Notes et Extraits de quelques manuscrits de la Bibliothèque Méjanes*. (*Revue des Bibliothèques*, 4<sup>e</sup> année, 1894, p. 345.)

4) «Les dispositions heureuses d'André pour la musique, écrit M. Marbot, le firent confier de bonne heure à la Maîtrise de notre Métropole. C'était alors chez nous la grande école de l'art.» (Abbé Marbot, *Gilles, Cabassol et Campra*, Aix, 1903, p. 10.)

5) Voir: *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*. p. 41. Dans ses *Miettes de l'Histoire de Provence*, Stephen d'Arve (V<sup>te</sup> de Catelin), assure que l'enfant de chœur possédait une voix superbe et qu'il avait des dispositions

maître, Guillaume Poitevin, qui a été l'objet d'une intéressante monographie due à la plume érudite de M. l'abbé Marbot<sup>1)</sup>, et qui doit retenir un peu notre attention.

Originaire d'Arles, Poitevin remplaça Gal à la maîtrise de S<sup>t</sup> Sauveur en 1667<sup>2)</sup> et, durant sa longue carrière, il donna l'exemple d'une édifiante piété et du plus inlassable dévouement; «c'est une des physionomies les plus sereines de la maîtrise», écrit l'abbé Marbot. Pendant 35 ans, Guillaume Poitevin se consacra à l'enseignement, étranger à toute ambition, rempli seulement d'une tendre sollicitude à l'égard de ses élèves. Après 26 années de services, il avait fait résilier sa charge en faveur de son disciple Gilles (1693), mais Gilles d'abord, et Cabassol ensuite, ayant abandonné la direction de la maîtrise, le chapitre aixois s'adressa de nouveau au vieux Poitevin en lui demandant de reprendre sa charge «attendu qu'on ne peut choisir une personne qui s'en acquitte plus dignement et avec plus de zèle que lui» (1698)<sup>3)</sup>.

Poitevin forma une pléiade de compositeurs de mérite et mourut à Aix, en grande odeur de sainteté, le 7 janvier 1706<sup>4)</sup>.

Dans la plaquette que nous visions tout à l'heure, l'abbé Marbot disait qu'on ne connaissait pas les messes de Poitevin. Depuis, il en retrouva deux et rectifia sa première assertion dans la brochure consacrée par lui, en 1903 à Gilles, Cabassol et Campra<sup>5)</sup>. Grâce à l'obligeance de M. l'abbé Calier, maître de chapelle à S<sup>t</sup> Sauveur, nous avons pu obtenir communication de manuscrits appartenant à la maîtrise de la métropole aixoise et parmi lesquels se trouve de la musique de Guillaume Poitevin. Malheureusement, ces manuscrits ne contiennent que des fragments des messes composées par le maître de Campra, et ne permettent pas, par suite, de se faire une idée complète du talent de ce musicien. Les fragments que nous avons eus entre les mains sont constitués par 2 fascicules in-f<sup>o</sup>, copiés de la main de Barralis<sup>6)</sup> et numérotés, le premier 516 à

---

remarquables pour le contrepoint (*Miettes de l'Histoire de Provence*, Aix, 1902, pp. 139, 146). Choron et Fayolle, de leur côté, disent qu'il fit des progrès rapides dans l'art de la composition. (*Dictionnaire historique des musiciens*, I, p. 115.)

1) *Gal et Guillaume Poitevin*, Discours prononcé à la distribution des prix le 12 août 1887 par l'abbé Marbot (Aix, 1887).

Sur Poitevin voir aussi: le P. Bougerel, *Mémoires pour l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence*, 1752, *Dictionnaire de la Provence et du Comté Venaissin* par une société de gens de lettres (Achard), 1787. I. p. 98, Fétis, VII, p. 86.

2) La Délibération est du 23 août 1667. (Cf. Marbot. Loc. cit.)

3) Don du 5 mars 1698 (Marbot, Loc. cit. p. 8).

4) Ibidem — p. 9.

5) Abbé Marbot: *Gilles, Cabassol et Campra*, Aix, 1903.

6) D'après M. Marbot, ce Barralis ne serait autre que Barral, un des successeurs à la maîtrise d'Aix de l'abbé Claude Mathieu Pellegrin (Abbé Marbot, *Les Maîtres de chapelle de Saint-Sauveur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix, 1905, p. 7, en note.) Pellegrin mourait en 1763.

523, le second 530 à 541. Les fascicules suivants comprennent de la musique d'autres musiciens aixois dont Pellegrin et Campra.

En tête du 1<sup>er</sup> fascicule (516 à 523), on lit l'inscription suivante:

*Quatre Messes*

*Mises En Musique à quatre parties  
sans Symphonie par M<sup>re</sup> Guillaume*

*Poitevin, prêtre Bénéficiaire Et Maître de Musique En l'Eglise Métropolitaine  
S<sup>t</sup> Sauveur D'Aix-en-Provence, dans Lequel ont été formés Les M<sup>rs</sup> Gilles,  
Campra, Pellegrin, Etienne, Et autres.*

Ce 1<sup>er</sup> fascicule contient des fragments d'une messe à 4 voix en ré majeur; le 2<sup>e</sup> des fragments d'une messe aussi à 4 voix, en sol mineur. Nous transcrivons ci-après le *Kyrie* de la 1<sup>re</sup> messe:

Ky-ri - e, Ky - ri - e E - le - y-

Ky-ri - e, Ky-ri - e E - le - y-son, E - ley-son,

son, Ky-ri - e E - le - y-son, Ky-ri - e, Ky-ri-

Ky - ri - e, Ky - ri-

Ky-ri - e,

Ky - ri - e E - le - y-son, Ky-ri - e, Ky - ri-

e E - le - y - son, E - le - y - son, Ky - ri - e E - le - y - son, E - le - y - son, Ky - ri - e

Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri - e

e, E - le - y - son, E - le - y - son Ky - ri - e E -

le - y - son, E - le - y - son, Chri - ste E - le - y - son, E - le - y - son, Chri - ste E - le - y - son, Chri - ste, Chri -

le - y - son, E - le - y - son.

son, E - le - y - son. Ky - ri - e E - le - y - son, E - le - y - son, Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri -

te E - le - y - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri -

son, Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri - e E - le - y -

e, Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri -

e, Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri - e E - le - y -

e, Ky - ri - e E - le - y - son, Ky - ri - e E - le - y -

son, Ky - ri - e E - le - y - son.

e E - le - y - son, E - le - y - son.

son Ky - ri - e E - le - y - son.

son, Ky - ri - e E - le - y - son.

Cette page n'est pas seulement de la musique de bon maître de chapelle. On en goûtera certainement l'onction mélancolique, le recueillement et la souplesse mélodique. Au reste, ces caractères paraissent dominants dans ce que nous connaissons de l'œuvre de Poitevin. Ils ne vont pas, sans doute, sans s'accompagner de quelque mollesse et de quelque fadeur, mais ils dépeignent bien l'âme tendre et dévote du vieux musicien.

Nous sommes ici en présence d'un ensemble vocal moins massif que ceux de Lully; l'écriture de Poitevin n'a pas cet aplomb à toutes les parties, cette verticalité systématique que dénote celle du Florentin; on rencontre en elle un peu de cette souplesse et de cette indépendance qui caractérisaient l'ancienne polyphonie et qui sont encore sensibles dans les compositions d'Henry Du Mont par exemple<sup>1)</sup>. Mais, il n'y a point de doute que Poitevin ait adopté l'esthétique qui se fait jour à partir de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, et qui, en simplifiant progressivement la trame polyphonique, va aboutir, dans les ensembles de voix, à laisser prédominer une mélodie principale que les autres parties accompagneront harmoniquement. Ecrites vraisemblablement entre 1670 et 1695, les messes de Poitevin reflètent assez

1) Sur Henry Du Mont, consulter l'ouvrage de M. Henri Quittard: *Un musicien en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Henry Du Mont* Paris, 1906.



exactement l'évolution qui s'opère au sein des compositions à plusieurs parties. Le *Kyrie* que nous venons de transcrire présente le thème au *superius* avec simple accompagnement de la basse; puis, au bout de 8 mesures, les deux voix intermédiaires font leur entrée, avec une seconde présentation du thème par le ténor; mais, toujours, la mélodie s'épanche, régulatrice à la partie supérieure; certains dessins, plus caractéristiques et plus câlins, sont soulignés par la haute-contre et donnent naissance à des guirlandes de sixtes qui marquent bien nettement la dépendance des parties secondaires à l'égard du chant, de la mélodie qu'il s'agit de mettre en relief. Ces parties secondaires sont toutefois traitées avec soin, et elles conservent une certaine liberté<sup>1)</sup>. La même préoccupation mélodique se manifeste aussi clairement dans le *Gloria*. Ici, Poitevin opère fréquemment par couples de voix; tantôt, ce sont le *superius* et la basse, tantôt ce sont les deux voix intermédiaires qui réalisent une sorte de dialogue que coupent des tutti destinés, semble-t-il, à donner plus de force à une affirmation, à rassembler, dans un but expressif, les adhésions de l'ensemble vocal.

Le *Gloria* de la 1<sup>ère</sup> messe débute de la façon suivante:

*Gloria.*

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bonae vo-lun-ta-tis.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bonae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bonae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bonae vo-lun-ta-tis.

A-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te,

te be-ne-di-ci-mus te.

te be-ne-di-ci-mus te.

A-do-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te,

1) L'écriture en harmonie plaquée de la plupart des ensembles vocaux de Lully fut, du reste, un peu abandonnée par ses successeurs.

gra - ti-as a - gi-mus, a - gi-mus ti - bi propter magnam

gra - ti-as a - gi-mus, a - gi-mus ti - bi propter magnam glo - ri - glo - ri - am tu - am.

Do-mi-ne De-us, rex coe - les - tis, Deus,

Do-mi-ne De-us, rex coe - les - tis, Deus

am tu - am.

Toutes les voix.

Do-mi-ne fi-li

Poitevin, autant que nous avons pu en juger par les fragments de ses œuvres que nous avons eus sous les yeux, respecte généralement la loi du syllabisme. L'exemple précédent montre cependant quelques infractions à ce principe. Voyez l'avant-dernière syllabe de «voluntatis» et de «benedicimus»; le groupe de 4 croches qui accompagne le mot «Deus», comme la figuration de «glorificamus» au *superius* relèvent évidemment d'intentions décoratives; il y a là un hommage expressif rendu à la Divinité, et une floraison mélodique suggérée par l'idée de glorification. Les mots «gloria», «agnus», «Jesu Christe» s'accompagnent toujours d'une vocalise caractéristique en croches ou en doubles croches. Dans le *Gloria* de la 2<sup>e</sup> messe en sol mineur, les mots «Domine Deus, rex coelestis» supportent l'ornementation ci-après:



La répétition de certains fragments mélodiques s'affirme commandée par des intentions expressives. Poitevin veut-il dépeindre la joie qu'excite dans le cœur du chrétien la résurrection du Christ, il écrira une formule jubilatoire qu'il redoublera avec allégresse.



Ici encore, la préoccupation de dégager une mélodie unique apparaît en toute évidence; la haute-contre et le ténor chantent en duo, pendant que les deux autres voix font silence; la formule jubilatoire s'expose en tierces et deux voix en se repassant le groupe «Et ascendit», qui franchit d'un bond une octave, ne laissent entendre qu'une mélodie bien marquée, saillante, la haute-contre reprenant au ténor le fragment de thème qu'il a souligné, et l'une continuant l'autre.

Au surplus, en ce qui concerne la façon de concevoir et de réaliser l'exécution musicale, Poitevin semble s'attacher bien plus au contenu du texte

1) 2<sup>e</sup> Messe de Poitevin. *Gloria*. (Arch. de la maîtrise de St Sauveur, f<sup>o</sup> 530

1).

2) 1<sup>re</sup> Messe de. *Credo*.

qu'à sa traduction littérale au moyen des artifices symboliques si à la mode au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1)</sup>; sans doute, il lui arrivera de sacrifier à ce symbolisme et d'établir, comme la plupart des musiciens de son temps, des relations entre des idées de direction, de mouvement, prises au propre et au figuré et les motifs musicaux appelés à les caractériser. C'est sur un trait montant qu'il place le mot «ascendit», rendu plus marqué encore par le dynamisme des croches: parfois même, en diminuant la valeur des notes employées, il accentuera l'idée de vitesse, la précipitation du mouvement; c'est ainsi que, dans sa deuxième messe, il traduira l'envol de l'ascension du Christ par la vocalise suivante:



C'est ainsi encore, qu'il laissera choir la mélodie sur les mots « descendit de coelis », et que par analogie, par métaphore, il adjoindra des formules descendantes aux idées d'humilité, de supplication, de péché. Mais, à côté de ces concessions consenties à l'esthétique de l'époque, Poitevin sait aussi s'inspirer de l'idée générale qu'exposent les paroles; il a des trouvailles ingénieuses et émouvantes, par exemple dans le *Credo* de sa seconde messe, où, en proférant « Et homo factus est », le *cantus*, le ténor et la basse s'abîment en une méditative et respectueuse vocalise tandis que la haute-contre clame solennellement sur une seule note le miracle de l'incarnation divine:

C. Et ho - - - - - mo fac - tus est.

H. C. Et ho - mo fac - tus est.

T. Et ho - - - - - mo fac - tus est.

B. Et ho - - - - - mo fac - tus est.

L'harmonie de Poitevin est une harmonie sage, ennemie des altérations trop cruelles; cependant, le maître d'Arles n'ignore point le pouvoir expressif des dissonances et il en use au besoin: il n'ignore pas davantage ce qu'on peut tirer d'expression d'une modulation heureuse, et, dans le *Kyrie* de la 1<sup>ère</sup> messe, il passe, sur un mouvement ascendant des trois voix supérieures, du ton de sol majeur à celui de mi, donnant, de la sorte, à cet épisode, une tension nouvelle et aussi une vive clarté. Enfin, nous le voyons pratiquer

**1) Sur ces artifices voir plus loin: *Musique religieuse.***

**2) 2<sup>e</sup> Messe.**

**3) 2<sup>e</sup> Messe: Credo.**

les grands intervalles mélodiques, et les bonds d'octave ne sont pas rares dans sa musique.

En résumé, musicien tendre, d'une grande fertilité mélodique, et attentif à traiter ingénieusement, au moyen de contre-chants et de courtes imitations, toutes les parties de la polyphonie vocale, sans pourtant perdre de vue la mise en relief de la mélodie principale.

Nous avons cru nécessaire d'ouvrir cette longue parenthèse, d'abord afin de faire connaître un musicien presque ignoré jusqu'à ce jour et ensuite, afin de dégager de l'œuvre de celui qui fut le premier maître de Campra quelques particularités qui semblent bien avoir passé dans la musique de son élève.

Revenons maintenant au musicien aixois.

La maîtrise de Saint-Sauveur, où il entra, était une des plus anciennes de France, puisqu'elle naquit au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>). D'abord appelés *præcentor* (grand chantre) et *subcentor* (sous chantre), les chefs de la maîtrise prirent en 1558 les qualifications de « capiscol » (*caput-scholæ*), et de « sous capiscol »<sup>2</sup>). Le personnel des fonctionnaires comprenait, en outre, le maître des enfants, ou maître de grammaire, le maître de musique et l'organiste<sup>3</sup>), auxquels on adjoignait parfois des sous-maîtres. Le nombre des enfants élevés à la maîtrise de la métropole était de 8 à 10, et on se montrait très exigeant sur la qualité de leurs voix<sup>4</sup>). C'était la famille de l'enfant qui pourvoyait aux premiers frais du vestiaire et qui fournissait l'habit de chœur. L'abbé Marbot, dans le travail auquel nous empruntons ces divers détails, nous apprend que, primitivement violet, le vêtement de chœur devint rouge en 1589<sup>5</sup>). Propreté, hygiène et nourriture faisaient l'objet de prescriptions très-strictes<sup>6</sup>), et le bon Poitevin, malgré toutes ses qualités, se voyait trois ans après son entrée en fonctions, gourmandé par le chapitre pour avoir touché au vin réservé à ses élèves<sup>7</sup>). Quant à la discipline du chœur, elle paraît avoir été fort sévère; aussi, la maîtrise de St. Sauveur jouissait-elle d'une grande réputation qui se prolongea fort avant dans le

1) L'histoire de la maîtrise métropolitaine d'Aix a été écrite par M. l'abbé E. Marbot, vicaire général, grand chantre de la Métropole. (Aix-Makaire). Cette histoire se distribue en 6 fascicules dont chacun comprend une de ses périodes, et consiste en discours de distribution de prix prononcés par l'auteur en 1876, 1877, 1878, 1879, 1881, 1882 [Bib. nat. 8° V. 4895]. L'acte d'origine de la maîtrise se trouve dans un ms. de la Bib. Méjanes d'Aix, n° 1050: *Statuta Ecclesiac Aquensis*. M. Marbot serait porté à croire que cette origine remonte à l'année 1259.

2) E. Marbot, *Histoire de la Maîtrise métropolitaine d'Aix*. 1876. p. 8.

3) Ibidem, p. 8.

4) Les délibérations capitulaires du 6 novbre 1581 et du 17 mai 1690 sont caractéristiques à cet égard.

5) E. Marbot, Loc. cit., p. 11.

6) Les soins de propreté étaient réglés par délibération capitulaire du 25 novbre 1620.

7) La défense faite au maître de musique de boire le vin des enfants de chœur est du 1<sup>er</sup> octobre 1670. Voir Marbot, Loc. cit. p. 12.



XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1)</sup>. Justement jaloux de leur corps de musique, les chanoines n'autorisaient pas facilement les enfants à chanter ailleurs qu'à l'église, d'autant plus que le service à Saint-Sauveur était extrêmement chargé. Il arrivait même au chapitre d'opposer une fin de non recevoir aux sollicitations des Consuls. Naturellement, comme d'ailleurs dans toutes les maîtrises de France<sup>2)</sup>, défense expresse était faite au maître de musique de donner des leçons en ville et d'assister aux fêtes profanes, et cette double interdiction occasionnait de fréquentes réprimandes adressées aux maîtres trop indépendants<sup>3)</sup>, quand elle n'entraînait pas l'exclusion des délinquants. Nous verrons plus loin que Campra, tout le premier, se mit dans le cas d'être renvoyé pour avoir désobéi à ces prescriptions.

Scholastique Pitton, l'historien d'Aix, n'a pas manqué de rendre hommage au mérite artistique de la maîtrise métropolitaine<sup>4)</sup>. Sans remonter jusqu'à la réception du duc de Savoie, le 17 novembre 1590, à laquelle elle participa<sup>5)</sup>, nous savons que, l'année même de la naissance de Campra, le 17 janvier 1660, lors de l'entrée de Louis XIV à Aix, le *Te Deum* fut chanté «à double corps de musique». Quelques jours après, le 3 février, pour célébrer la conclusion de la paix des Pyrénées, le roi serendit à Saint-Sauveur avec toute la cour et Pitton de narrer ainsi la somptueuse cérémonie qui s'y déroula. «Après que le *Te Deum* fut chanté en Musique sur les Orgues, la fanfare des Trompettes, le son des Tambours et le bruit des Mousquetaires du Roy rangés dans la place Saint-Sauveur se furent mêlés à l'harmonie des instruments de Musique et à la voix des Prêtres, tout ce que nous eûmes de Canons et de Boîtes fit feu<sup>6)</sup>.» Des témoignages ultérieurs viennent confirmer l'excellente réputation de

1) E. Marbot, Loc. cit. p. 20. Le ms. 83 de la Bib. Méjanes à Aix, intitulé: *Règlement de St Sauveur*, ms. qui est du XVIII<sup>e</sup> siècle, montre à quel point le chapitre aixois entendait sauvegarder les droits de l'oreille, puisqu'il prescrivait à l'organiste de jouer dans le ton des cloches, quand celles-ci sonnaient. Sur l'orgue de St Sauveur, voir E. Marbot. Loc. cit., et abbé E. F. Maurin, *Notice historique et descriptive de l'église métropolitaine St Sauveur d'Aix*. Aix, 1839. p. 44.

2) Notamment, par une délibération du 6 novbre 1665.

3) Sur ce point, consulter l'abbé Clerval, *L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres*, 1889, Abbés A. Collette et A. Bourdon, *Histoire de la maîtrise de Rouen*, 1892, Abbé E. Marbot, *Notre maîtrise métropolitaine*, 1883, p. 56, 57 et notre ouvrage, *L'Académie de musique et le Concert de Nantes*, 1906. — Introduction. — En ce qui concerne Aix, ces interdictions remontaient à la délibération du 4 novembre 1581.

4) «La Métropole d'Aix est composée, écrit-il, d'un très auguste chapitre dont le chef est l'Archevêque, d'un Prevost, d'un archidiacre, de deux personnat cabiscol et sacristain, de 16 chanoines. Il y a pour le service de l'Eglise 20 Bénéficiers ou Semi-Prébendez et un plus grand nombre de clers et une très-bonne musique.» (*Annales de la St<sup>e</sup> Eglise d'Aix, à Mgr l'Eminentissime Cardinal Grimaldi* par M. Jean Scholastique Pitton, Lyon. 1668. — Préface. p. 4.

5) Scholastique Pitton, *Histoire de la Ville d'Aix*, Aix, 1666, pp. 348—349.

6) Ibid. pp. 488, 489.

la maîtrise de Saint-Sauveur, en nous apportant d'intéressants détails sur ces exécutions «à double corps de musique». Elles consistaient en vastes ensembles auxquels prenaient part la «musique» proprement dite, c'est-à-dire le corps des chanteurs de la Métropole, et une bande d'instrumentistes qui, en outre, collaboraient aux diverses manifestations de la vie municipale; c'est ainsi, qu'à l'occasion des nombreuses fêtes données à Aix en 1687 «pour l'heureux retour de la Santé tant désirée de Louis le Grand», une messe d'actions de grâces est célébrée à S<sup>t</sup> Sauveur, «dans laquelle la Musique de cette église soutint si bien sa réputation d'être une des meilleures du royaume»<sup>1)</sup>. Puis, lorsque le Parlement s'associe aux réjouissances, il fait élever dans le fond d'une des salles de son palais un vaste théâtre destiné à la musique: «Il était divisé en trois portions, celle du milieu pour la Musique, et celles des cotés, l'une pour les violons et les hautbois, et l'autre pour les trompettes, les fifres et les tambours»<sup>2)</sup>. Voilà donc très nettement indiquée la composition des corps de musique. Quant à la messe du S<sup>t</sup> Esprit, «elle fut chantée par la Musique avec une très grande solennité, et les excellantes voix qu'on avait choisies secondèrent si bien par leurs admirables accords l'art et la beauté de la composition des Motets qu'un très habille Maître<sup>3)</sup> avait faits sur le sujet de la joye, et de la reconnaissance publique, qu'elles augmentoient toujours par de nouveaux charmes l'admiration des assistans . . . le *Te Deum* fut continué par les deux corps de musique, parmi les bruits agréables des Violons, des Trompètes et des Hautbois qui se succédoient mutuellement, ce qui faisoit tout ensemble une mélodie surprenante»<sup>4)</sup>.

Rendant compte d'une cérémonie célébrée au Parlement, à la même intention, de Haitze vante l'*Exaudiat* «qui fut continué par les deux corps de musique, par les violons, les hautbois et les trompettes, s'entremêlant et se reprenant agréablement»<sup>5)</sup>. Ceux-ci se faisaient entendre «dans les pauses de la Musique»<sup>6)</sup>.

C'est vraisemblablement à des cérémonies de cette nature et de ce caractère que fait allusion le lyonnais Ménestrier en parlant de «l'espèce de chant dramatique composé de divers passages de l'Écriture sainte que l'on appliquait à divers sujets, et qu'on chantoit à plusieurs parties et à

1) *Relation générale et véritable des Fêtes de la Ville d'Aix pour l'heureux retour de la Santé tant désirée de Louis le grand, A Monsieur Louis Antoine de Ruffi, Gentilhomme de Marseille*, par Pierre Joseph de Haitze, Aix, 1687. Lettre du 10 février 1687. p. 6.

2) Ibid., Lettre du 11 février 1687, p. 15.

3) Le «très-habille Maître» n'est autre que Guillaume Poitevin qui, ainsi que nous l'avons vu, ne se démit de ses fonctions, et encore provisoirement, qu'en 1693. — Il ne reste rien des motets auxquels fait allusion de Haitze.

4) De Haitze, Loc. cit. p. 15.

5) De Haitze. Loc. cit. Lettre du 11 février 1687, p. 17.

6) Ibid. Lettre du 16 février 1687, p. 43.

*plusieurs chœurs* <sup>1)</sup>). De son côté, Pierre Perrin, dans la préface de ses *Cantica pro Capella Regis*, signale qu'en Languedoc et en Provence, «où les peuples sont plus adonnez et entendus à la musique», les églises retentissaient de pièces composées sur des textes non liturgiques <sup>2)</sup>. Telles étaient la maîtrise et le milieu artistique où le jeune Campra devait poursuivre son éducation musicale. A l'âge de 18 ans, ses progrès s'affirment si rapides qu'il obtient de porter, non plus la robe rouge des écoliers, mais la robe noire des clercs (1678).

«Monsieur l'Administrateur a dict que André Campra, Gaspard Gille et Joseph Boulet, enfants de chœur, demandent à Messieurs qu'il leur plaise leur donner la robe noire, attendu leur âge.

Surquoy a esté délibéré que la robe noire sera donnée aux dits Campra, Gille et Boulet, sans préjudice de l'antienteté des autres serviteurs <sup>3)</sup>.»

Mais, avec la science, l'esprit de Campra s'ouvre à d'autre musique que celle qu'il entend à Saint-Sauveur. Il va en ville, chante des œuvres profanes, assiste probablement même à des représentations théâtrales. Dès 1660, on avait fondé à Aix un jeu de paume où les troupes ambulantes qui parcouraient le midi, jouaient la comédie <sup>4)</sup>. Nous savons par ailleurs, qu'en Provence, le mouvement dramatique prenait une grande intensité dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. En 1646, l'abbé de Mailly faisait représenter à Carpentras l'opéra d'*Achebar, roi du Mogol* <sup>5)</sup>. Le Provençal Pierre Gaultier avait obtenu de Lully, l'autorisation de monter un opéra à Marseille, où on exécuta sous sa direction, le 28 janvier 1682, un opéra en 3 actes, dont il était l'auteur, *Le Triomphe de la Paix* <sup>6)</sup>. Ce Gaultier promenait sa troupe dans la vallée du Rhône et même en Languedoc, et nous connaissons une partie du répertoire qu'il interprétait, répertoire qui comprenait plusieurs opéras de Lully. «L'an susdit (1687), rapporte le *Manuscrit Languet* de Carpentras, l'opéra de Marseille a esté joué pendant l'esté à Avignon sous M. Gautier, organiste dudict Marseille, où l'on a joué pendant les mois de juillet et août, l'opéra de *Phaëton*, et pendant les mois de septembre et d'octobre, l'opéra d'*Harmide*, et pendant les mois de novembre et commencement de décembre l'ont continué et ils sont retournés à Marseille <sup>7)</sup>.»

1) Le P. Menestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1681, p. 135. «C'était particulièrement aux Solemnitez des Noces et aux funérailles des Princes que ces *Motets en Dialogues, en récits et à divers chœurs* se chantoient.» — d<sup>o</sup> —

2) Voir H. Quittard, *Un musicien en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Henry Du Mont*. 1906, p. 152.

3) Arch. des Bouches du Rhône — Délib. capitul. du chapitre de St Sauveur d'Aix, Registre 23 f<sup>o</sup> 162<sup>vo</sup>. Délib<sup>on</sup> du 4 Mai 1678.

4) Ce renseignement nous a été fourni par M. l'abbé Marbot.

5) Menestrier. Loc. cit. pp. 177, 178.

6) Sur Pierre Gaultier, voir Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, p. 477, Dangeau, *Journal*, I. p. 119, A. Rostang, *Mémoires de l'Académie de Marseille*, 1872—1874, p. 371.

7) Bibliothèque de Carpentras, *Manuscrit de Languet* de 1682 à 1697. N<sup>o</sup> 1208.

M. André Gouirand nous entretient, d'autre part, des bandes de violons qui pullulaient en Provence et qui prêtaient leur concours aux fêtes, cérémonies et divertissements de toute nature<sup>1</sup>). A Lyon, les archives de la Charité révèlent l'existence d'une «Académie royale de musique», organisée dès 1671 par les frères Salx et Nicolas Le Vasseur<sup>2</sup>). Malgré l'absence de documents explicites, il faut admettre que la ville d'Aix, capitale de la Provence, cité parlementaire et érudite, n'était pas privée de pareils spectacles. En 1662, l'assemblée des Consuls fixe le prix des places pour les «nouvelles pièces», entendez par là les opéras, et revient sur cette question le 20 mai 1666<sup>3</sup>). Probablement, la troupe de Gaultier s'en fut donner des représentations à Aix.

Mais, à côté des entreprises laïques, d'autres compagnies contribuaient à propager à Aix le goût des opéras et ballets. C'est ainsi que le collège des Jésuites, non content de servir de théâtre aux tragédies scolaires classiques, donnait encore l'hospitalité à des ballets avec musique. Une curieuse plaquette, datée de 1686 et imprimée à Cologne, apporte là-dessus les plus grandes précisions<sup>4</sup>).

Les Pères Jésuites d'Aix, pour fêter la nomination du nouvel archevêque, avaient fait représenter en 1686 un ballet où le successeur du cardinal Grimaldi apparaissait sous les traits d'un héros environné de personnages mythologiques, Jupiter, Hercule, Orphée, Apollon, Mercure, etc. Et le factum en question de s'indigner de cette réception «si profane et si payenne», de ce divertissement où «l'Innocence, la Vérité et la Religion ne paraissent que pour être deshonorées»<sup>5</sup>). Il reprochait durement aux Jésuites d'inspirer à la jeunesse une dangereuse passion pour la danse que condamnent les saints Docteurs.

Les occasions ne manquaient donc pas à Campra de s'initier à la musique dramatique. Il faut croire qu'il en abusa, car le chapitre, fort

---

On savait déjà que Pierre Gaultier avait séjourné à Avignon. Une pièce de ses *Symphonies*, publiées par Ballard, en 1707 est intitulée: «Les Prisons», et porte l'indication ci-après: «L'Auteur composa cette pièce dans les Prisons d'Avignon» (pp. 14, 15). Le texte du ms. de Carpentras nous apprend de plus un détail encore inédit, à savoir que Pierre Gaultier était organiste à Marseille.

1) Consulter à ce sujet André Gouirand, *La Musique en Provence et le Conservatoire de Marseille*, 1908, pp. 49 et suiv.

2) Voir Arch. de la Charité de Lyon: F. 13 (1671—1699), E. 299 (1687—1688) et E. Vingtrinier, *Le Théâtre à Lyon au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1879, pp. 3, 4 et suiv.

3) Renseignements fournis par M. Jaqmin, archiviste départemental à Aix. Il était défendu aux comédiens, en 1666, de réclamer pour le prix des places, une somme supérieure à la taxe réglementaire (15 sols), et cela, sous peine de 300 livres d'amende.

4) *Avis aux Révérends Pères Jésuites d'Aix-en-Provence, sur un Imprimé qui a pour titre: Ballet dansé à la Réception de Monseigneur l'Archevêque d'Aix*, Cologne. 1686. Bib. nat. Ld3<sup>9</sup> 217.

5) Ibid. p. 14.

des règlements auxquels nous faisons allusion plus haut, prit, en mars 1681, la détermination de le congédier. Mais Campra fit amende honorable; il «demande à Messieurs qu'il leur plaise vouloir le recevoir au pardon de sa faulte protestant vouloir être plus sage à l'advenir que par cy-devant, si le chapitre a la bonté de le reprendre».

Les chanoines se laissent toucher et reprennent l'enfant prodigue; ils décident que Campra rentrera au chapitre aux mêmes conditions et gages que précédemment, seulement, ils prononcent une fois de plus l'interdiction d'assister aux représentations profanes:

«Deffences sont faites, dit la délibération capitulaire du 26 mars, à luy et à tous les autres serviteurs du Chapitre de faire ny d'adcister aux opérats qui se font dans la ville, soit pour y jouer des instruments ou pour y chanter, soubz payne de congé, sans que M. l'Administrateur puisse leur en donner la permission, et que l'hors qu'ils seront employés pour aller chanter à des processions ou à d'autres églises, ne pourront y aller sans l'expresse permission dudit Sieur Administrateur soubz les mêmes peines de congé et la présente déllibération sera lue à la table de la communauté par le greffier» <sup>1)</sup>.

Voilà donc André Campra rentré en grâce auprès du chapitre, et cela si bien, que le 27 mai 1681, les capitulants, pour lui témoigner leur bienveillance, le nomment bénéficiaire de leur église. Messire Jean Baptiste Armand, prêtre, sous-sacristain, nommé à un bénéfice vacant, s'était démis à cette occasion, «de la chappellanie fondée au grand autel soubz le tittre du S<sup>t</sup> Esprit, de laquelle il estoit recteur» <sup>3)</sup>. Les chanoines confèrent cette chapellenie à «Messire André Campra, clerc tonsuré comme plus entien serviteur du chapitre» <sup>4)</sup>.

Campra ne devait pas profiter longtemps des avantages que lui accordait ainsi le chapitre. Un peu plus de deux mois après être entré en possession de sa chapellenie, le 7 août 1681, il quitte Aix pour Arles où le chapitre de St. Trophime l'appelle en qualité de maître de musique.

«Monsieur l'Administrateur a dict que André Campra, serviteur de l'Eglise vient prendre congé de luy le septiesme du courant pour aller jouir de maistre de musique au Chapitre d'Arles, de quoy en a voutu donner cognoissance à Messieurs. Sur quoy a esté dellibéré que ledit Campra ne sera plus reçu au service de ceste église» <sup>4)</sup>.

La Borde rapporte que Campra fut appelé à Toulon en 1679 pour remplir des fonctions de maître de musique de la cathédrale<sup>5)</sup> et cette allégation, acceptée par Fétis, a été répétée par la plupart des biographes de notre musicien. Les documents que nous venons de citer la rendent

1) Délib. capit. du chap. de S<sup>t</sup> Sauveur d'Aix. Reg. 23. fo 219. 29 mars 1681.

2) Ibid., Reg. 23. fo 222<sup>vo</sup>, 27 mai 1681.

3) Ibid.

4) Délib. cap. du chap. de S<sup>t</sup> Sauveur. Reg. 23, fo 225<sup>vo</sup>, 10 août 1681.

5) La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, III. p. 401.



bien improbable, car ils se concilient mal avec une absence de Campra entre 1678 et 1681. — En 1678, en effet, Campra reçoit la robe noire; en 1681, il est pourvu d'une chapellenie «en qualité de plus ancien serviteur», circonstances qui amènent l'abbé Marbot à infirmer le dire de La Borde et de Fétis<sup>1)</sup>. Cependant, La Borde déclare que la notice donnée par lui sur Campra est de la propre main du musicien. Il se pourrait donc que celui-ci ait fait un court séjour à Toulon en 1679, comme maître de musique provisoire.

«S<sup>t</sup> Sauveur, écrit M. Marbot, l'aurait prêté à S<sup>t</sup> Marie de la Seds de Toulon, pour remplacer momentanément son maître de musique, comme il lui avait prêté son organiste Eustache Foudré, en 1661 et 1664, pour le relevage de ses orgues»<sup>2)</sup>.

Observons néanmoins que les registres du chapitre d'Aix restent muets sur cette absence de Campra, et qu'aucun document des archives de Toulon ne contient mention du séjour que le musicien aurait fait dans cette ville en 1679<sup>3)</sup>.

## II.

Le séjour de Campra à Arles, comme maître de musique de la métropole de S<sup>t</sup> Trophime dura deux années, de 1681 à 1683. Nous avons vu que notre musicien avait quitté le chapitre d'Aix le 7 août 1681. Le 22 août, le chapitre d'Arles lui confiait la direction de sa maîtrise:

«Cedit jourd'hui, le chapitre a receu pour Maistre de chapelle, M<sup>r</sup> André Campra, aux gages ordinaires»<sup>4)</sup>.

Quels étaient ces gages ordinaires et comment était composée la maîtrise de S<sup>t</sup> Trophime? Un manuscrit des Archives d'Arles, va nous permettre de répondre à ces deux questions.

Nous y lisons, en effet, que le «corps de musique» se composait: (a) d'un maître de musique qui avait pour ses honoraires: 1<sup>o</sup>) la table commune avec les autres ecclésiastiques attachés au chapitre, 2<sup>o</sup>) 150 livres en argent, 40 en casuel, et environ 150 livres de casuel supplémentaire en assistant aux processions des confréries; (b) de 4 enfants de chœur, nourris, logés, «et entretenus sains et malades» par le chapitre, excepté seulement pour la fourniture des bas. Ces enfants n'avaient pour toute récompense que les modiques étrennes que quelques chanoines leur

1) Abbé Marbot, *Gilles, Cabassol et Campra*, p. 11.

2) Ibid. — Le 22 mai 1663, on vote 200 livres pour remonter les orgues de la cathédrale. Arch. mun. de Toulon, BB. 63 f<sup>o</sup> 66.

3) Les recherches effectuées à notre intention par M. Mireur archiviste du Var sont demeurées négatives, et on ne trouve aucune mention du passage de Campra à Toulon dans l'ouvrage que M<sup>sr</sup> Tortel a consacré à la cathédrale de cette ville: M<sup>sr</sup> Tortel, *Notice historique sur l'église S<sup>te</sup> Marie de Toulon*, Toulon 1895.

4) Arch. dép. des Bouches-du-Rhône. — Délib. du Chapitre d'Arles. 22 août 1681, f<sup>o</sup> 263<sup>vo</sup>.

donnaient, et qui ne s'élevaient pas à plus de 9 livres. Lorsqu'ils quittaient la maîtrise, le chapitre leur fournissait un habit complet, 2 ou 3 chemises et 60 livres en argent

Outre les 4 enfants titulaires, il y en avait 2 ou 3 surnuméraires; ceux-ci n'étaient point entretenus et avaient seulement l'espoir d'obtenir une place, au fur et à mesure des vacances<sup>1)</sup>.

Tel était donc l'état de la maîtrise lorsque Campra y entra. Pour les organistes, le chapitre procédait par contrat passé par devant notaire. Ainsi, le 20 septembre 1619, François Trouche, maître organiste d'Arles s'engageait à toucher des orgues à St Trophime, les dimanches et jours de fêtes, moyennant un salaire de 120 livres. La convention comptait pour 3 années, et l'organiste s'obligeait, en outre, à donner tous les jours une leçon à un des enfants de chœur<sup>2)</sup>.

Le séjour de Campra à la maîtrise d'Arles paraît s'être effectué en toute tranquillité. Nulle mention ne figure, dans les registres capitulaires, de difficultés survenues entre le maître de musique et les chanoines. Campra assagi ne mérita aucune réprimande pendant les deux années qu'il passa à St Trophime. En revanche, il eut à exercer ses talents, non point seulement, conformément aux devoirs de sa charge, mais encore pour des fêtes profanes auxquelles il prêta sa collaboration, avec l'assentiment du chapitre.

Il existait, en effet, à Arles, une «Académie» dotée de Lettres patentes par Louis XIV en septembre 1668<sup>3)</sup>. Cette Académie, qui fut affiliée à l'Académie française, le 5 février 1670, avait coutume, à chaque commencement d'année, de faire dire une messe du St Esprit, laquelle était chantée. En 1682 et 1683, on célébra cette messe aux Cordeliers, et la partie musicale en fut, sans doute, confiée à Campra. Lors de la naissance du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV (6 août 1682), la ville d'Arles, comme toutes les autres villes de France, se livra à des réjouissances. «On chanta un *Te Deum* après vespres, et l'on fit ensuite la procession de Saint-Genès à l'accoustumée<sup>4)</sup>». L'Académie, de son

1) *Recherches pour Servir à l'histoire ecclésiastique d'Arles* par Vêran (Ms. Arch. d'Arles). T. I., p. 209. — Communiqué obligeamment par M. l'abbé Chailon, curé de l'Albaron. L'archevêque d'Arles, au moment où Campra fut nommé titulaire de la maîtrise métropolitaine, était Mgr de Monteil de Grignan. Voir abbé Trichaud, *Histoire de la St<sup>e</sup> Eglise d'Arles*, 1857. pp. 163—174.

2) Contrat du 20 7<sup>re</sup> 1619. Notaire Claude Saxy d'Arles, f<sup>o</sup> 261.

3) Voir sur ce point *L'Académie d'Arles au XVII<sup>e</sup> siècle, d'après les documents originaux, Etude historique et critique* par A. J. Rance, 3 vol. in-8<sup>o</sup>. Paris, 1886—1890. Dès l'année 1622, sous l'inspiration de M. de Grille d'Estoublon, il s'était formé à Arles une sorte de cour d'amour, sous le titre d'*Académie du bel esprit et de la belle galanterie*. Cette Académie n'eut qu'une existence éphémère, mais elle donna peut-être l'idée de celle qui la suivit et qui se fonda en 1666. (Rance. I. p. 155).

4) Arch. d'Arles. Livre B. Sacristie p. 359. Signé «Boche Sacristain». Nous savons par le ms. 788 de la Bibliothèque Méjanes d'Aix (*Annales de la Ville d'Aix*)

côté, organisa une fête particulièrement brillante<sup>1)</sup>, dont les registres de la compagnie ont conservé le détail. Le programme en fut arrêté dans la séance du 1<sup>er</sup> octobre 1682. M. d'Ubaye était chargé de prononcer le panégyrique du roi, et la cérémonie devait comprendre une importante partie musicale «La musique commencera un récit, disent les registres, dont M. Giffon s'est chargé à l'honneur de M. le duc de Bourgoigne et de la maison royale<sup>2)</sup>». On fit des répétitions en présence des Académiciens les plus compétents en matière musicale, et la fête fut fixée au 19 octobre. «MM. de Boche, de Cays et Giffon et M. de Gageron qui s'entendent bien en concert, prennent la peine de voir l'essay de l'opéra que ces messieurs de la musique doivent faire; ils ont rapporté que le tout serait comme il faut<sup>3)</sup>». Les «messieurs de la musique», que mentionne le registre académique, sont les chanteurs de la cathédrale auxquels s'étaient joints quelques symphonistes «externes» de la ville<sup>4)</sup>. Ce même registre décrit minutieusement le dispositif arrêté pour l'aménagement du local des Pénitents où se déroula la cérémonie, et entre autres, la décoration de l'emplacement réservé à la musique<sup>5)</sup>. Puis, il relate les diverses particularités de la fête. Après le panégyrique du roi, «Messieurs de la musique se firent ouïr, et l'on admira la douceur et la variété de la Symphonie, aussi bien que les récits et vers qui la composaient. M. Giffon les avait faicts et heureusement ajustés aux honneurs du roi et du prince nouveau-nai». La musique acheva la séance, après quoi, on reconduisit les personnages de distinction qui y avaient assisté<sup>6)</sup>. L'«opéra» exécuté en cette circonstance se composait de parties symphoniques, de récitatifs et d'airs; c'était quelque chose comme une cantate, un prologue succinct de tragédie lyrique, une de ces compositions de circonstance, allégoriques et courtoisannesques, où la mythologie relevait de majesté olympienne les compliments de rigueur. Quant à l'auteur de la musique, il n'était vraisemblablement autre que Campra. Nous voyons,

---

que les réjouissances faites pour célébrer la naissance du duc Bourgogne occasionnèrent à la ville d'Arles une dépense de 435 livres, 11 sols, 10 deniers.

1) Rance. Loc. cit. III, p. 405.

2) Regist. de l'Académie f<sup>o</sup> 217, Séance du 1<sup>er</sup> octobre 1682, et Rance, III, p. 408.

3) Ibid.

4) Il ne semble pas qu'il y ait eu à Arles de corps de musique profane de 1680 à 1685. La musique de St Trophime devait faire les frais des fêtes arlésiennes.

5) «On avait mis une tapisserie de point fort fine et desliée depuis la voûte jusqu'au balustre en cette partie de la Chappelle [des Pénitents gris], où l'on devoit loger la musique». Regist. de l'Académie f<sup>o</sup> 217.

6) Il y avait là, outre des prélats assez nombreux, des dilettanti fort distingués, entre autres le marquis de Châteaurenard, grand amateur de musique, qui possédait un luth ayant coûté 110 pistoles; «seul, rapporte M. Rance, M. Jean de St Martin d'Arles se vantait d'en posséder un meilleur» (Rance, Loc. cit. II, p. 412, en note. La Gazette de France, N<sup>o</sup> 106, p. 723 et le Mercure galant de novembre 1682, pp. 289 à 295 donnent des relations de cette fête.

en effet, quelques années plus tard, lors d'une cérémonie analogue (Fête en l'honneur du rétablissement du roi le 8 février 1687), l'Académie d'Arles demander au même Giffon les paroles d'un cantique à la gloire de S. M., paroles qu'elle fait mettre en musique « par le S<sup>r</sup> Aubert, maistre de chapelle de la cathédrale d'Arles, l'un des plus célèbres compositeurs et du meilleur goût qu'il y ait en France<sup>1)</sup> ». Plus loin, le *Mercur galant* nous apprend qu'il y avait un prélude symphonique suivi du motet ou cantique dont les paroles étaient dues à M. Giffon<sup>2)</sup>. Ainsi, c'était au maître de musique de la cathédrale que les Académiciens avaient confié en 1687 la partie musicale de leur fête, et ils avaient sans doute agi de même en 1682. De sorte que M. Giffon aurait été le premier librettiste de Campra, et que notre musicien aurait fait ses débuts dans le genre divertissement, lors de son séjour à Arles.

Mais Campra put utiliser ses talents en d'autres circonstances et, notamment, lors de la soutenance des thèses au collège des Jésuites. Ces soutenances s'accompagnaient, en effet, de musique; et nous le savons par le récit qui nous a été conservé d'une solennité littéraire célébrée au collège le 26 août 1683, peu de temps après que Campra eut quitté Arles<sup>3)</sup>. Arnaud Eymin y soutenait une thèse de rhétorique dédiée à l'Académie d'Arles, et la séance s'ouvrit par « un concert d'instruments pour désennuyer l'Assemblée, en attendant qu'on commençât<sup>4)</sup> ».

Il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce que Campra eût collaboré à quelque fête du même genre, ou à quelque représentation théâtrale donnée par les R. R. P. P.

Le séjour de Campra à Arles ne paraît pas s'être prolongé au-delà du mois de mai 1683, car une délibération capitulaire, en date du 14 mai, décide la nomination d'un autre maître de chapelle:

« Ce jourd'huy 14 may 1683, a esté tenu chapitre par messieurs cy-dessous escrits — — —

Ce jourd'huy, le chapitre a receu pour maistre de Chapelle M. Fauconet aux gages ordinaires »<sup>5)</sup>.

Ce fut sans doute Fauconet, successeur de Campra à la maîtrise

1) Voir à ce sujet le *Mercur galant* de mars 1687, pp. 66—76. — C'est encore la musique de la cathédrale dirigée par M. Aubert, maître de chapelle qui se fait admirer à la cérémonie célébrée chez les Pénitents bleus en la même circonstance. *Mercur galant*, février 1687, p. 177.

2) Ibid.

3) Nous verrons plus loin que Campra quitta Arles en mai 1683. Les Jésuites dirigeaient le collège d'Arles depuis 1636. La plupart des Académiciens de cette ville avaient été leurs élèves.

4) Bib. Méjanes. Ms. 839. *Mercur galant* de novbre 1683, p. 113. — Voir aussi Rance, *l'Académie d'Arles au XVII<sup>e</sup> Siècle*, II. pp. 468—477 et *Une thèse de rhétorique au Collège des Jésuites d'Arles*, Marseille, 1887.

5) Arch. dép. des Bouches du Rhône. Délibérations du Chapitre d'Arles, 1683, fo 19<sup>vo</sup>.

métropolitaine, qui dirigea l'exécution des «concerts» dont s'accompagna la soutenance de thèse du jeune Eymin.

### III.

En quittant Arles, Campra s'était rendu à Toulouse où il avait su que la maîtrise de S<sup>t</sup> Etienne était vacante, et où il devait demeurer 11 ans, en qualité de maître de musique de cette église. Les registres des délibérations du chapitre métropolitain conservés aux archives départementales permettent de reconstituer le cadre où Campra vécut alors. Sans présenter l'aspect important qu'il devait revêtir au XVIII<sup>e</sup> siècle, aspect dont le chevalier du Mège a retracé le tableau<sup>1)</sup>, le chœur de S<sup>t</sup> Etienne, par le nombre et la qualité des voix qui s'y faisaient entendre, pouvait, à juste titre, passer pour un des meilleurs et des plus fournis de France. Les cérémonies du culte se déroulaient dans une pompe grandiose, digne de l'antique et glorieuse cité et, sans aucun doute, l'atmosphère artistique de la ville des Capitouls n'alla point sans influencer profondément le génie du jeune maître de chapelle. Toulouse n'était alors que poésie et musique. Fêtes publiques, entrées princières s'environnaient d'exécutions musicales. Les Capitouls ne sortaient point sans se faire précéder de leur «Vergier» portant la verge d'argent, de leurs «Trompetes et Hautbois dits Ménestriers<sup>2)</sup>». A la cathédrale, le chapitre prenait le plus grand soin de l'entretien des belles orgues de la tribune; le 29 décembre 1677, ils en confiait la réparation, moyennant 600 livres, à un sieur Joyeuse de Pézenas<sup>3)</sup>. La maîtrise était l'objet de toutes ses attentions; l'entretien s'en prenait à bail de durée variable (2 ou 3 ans) et renouvelable, et le fonds du chapitre des archives notariales de Toulouse a conservé, notamment, un des contrats intervenus à cet effet entre les cellériers du chapitre et M<sup>e</sup> Pierre Mourgue dit Cousin, prêtre et prébendier de S<sup>t</sup> Etienne. Il s'agit du bail de la maîtrise de S<sup>t</sup> Etienne, passé le 25 novembre 1644, par devant M<sup>e</sup> Hugues Brassac, notaire. Cette pièce, fort intéressante, indique les conditions auxquelles le chef de la maîtrise devait se soumettre:

1) «Dans les cérémonies, écrit M. du Mège, le chœur de la métropole devait renfermer 98 ecclésiastiques; et si on ajoute à ceux-ci, lorsque l'archevêque était présent, ses 8 grands vicaires, on atteindra le chiffre de 105 et l'on aura une idée de la pompe des cérémonies, de l'aspect imposant que présentait ce chœur dans les tribunes duquel était placée la chapelle de musique . . . .» (*Histoire des institutions de Toulouse*, par le chevalier Ar<sup>e</sup> du Mège, Toulouse, 1844, III, pp. 149—150). — Sur l'église S<sup>t</sup> Etienne, consulter aussi d'Aldéguier, *Notice*, dans les *Mémoires de la société archéologique du midi de la France*. T. I. 1832.

2) Relation de l'entrée d'Anne de Montmorency, gouverneur de Languedoc, 28 juillet 1533. (*Annales de la Ville de Toulouse* par de Rozoi, Toulouse, 1772. II. pp. 18. 19). Sur les ménestriers de Toulouse, cf. Morin, *Les associations coopératives de joueurs d'instruments à Troyes, au XVII<sup>e</sup> Siècle*. Troyes, 1896. Les statuts des ménestriers toulousains remontaient à l'an 1492. (Morin. Loc. cit. p. 23).

3) Délib. du Chapitre de S<sup>t</sup> Etienne. — 29 décembre 1677.



«Premièrement, sera tenu d'entretenir de la dépense de bouche huit enfants portant robe et un autre supernuméraire pour prendre la robe et entrer dans le chœur pour suppléer à celui qui pourra être malade. Plus sera tenu de nourrir un sous-maître capable d'enseigner les enfants à la musique et de chanter sur le livre.

Plus sera tenu de nourrir un maître de grammaire qui lui sera baillé par Messieurs du Chapitre pour enseigner les lettres de grammaire et écriture auxdits enfants.

Plus sera tenu de tenir blancs et nets lesdits enfants et faire aussi blanchir le linge nécessaire pour l'usage de lad. maîtrise . . .

Sera aussi tenu led. Mourgue, à la fin de cette charge, laisser un livre de messes et magnificats pour servir au chœur.

De plus sera tenu à enseigner à son possible auxd. enfants la musique et composition d'icelle et en avoir tel soin qu'un bon maître doit avoir<sup>1)</sup>.

Les conditions matérielles auxquelles le bail était consenti présentent pour nous un certain intérêt, car, vraisemblablement, elles ne furent guère modifiées lorsque Campra prit la maîtrise.

«Et pour subvenir aux susdites charges et son salaire, ledit Chapitre sera tenu lui faire bailler tous les jours huit pains mofflets et quatre miches de la boulangerie dud. Chapitre, qu'il prendra pour son droit d'entrée comme prêtre de chœur, ensemble la miche dud. sous-maître. Plus lui sera baillé tous les ans la quantité de huit pipes vin pur, et outre ce, lui sera baillé la somme de 150 livres en argent, pour le retranchement de quatre miches que les précédents maîtres avaient accoutumé de prendre par dessus les susdites. Comme aussi, lui sera baillé la somme de 50 livres pour les trois pipes vin retranchées des onze qu'on avait accoutumé de bailler aussi auxd. précédents maîtres. Et de plus, la somme de 60 livres pareillement accoutumé de bailler chaque année pour la nourriture du maître de grammaire».

Les registres des délibérations du chapitre de St Etienne montrent que ces conditions changèrent peu depuis 1644 jusqu'à l'arrivée de Campra. Nous voyons, en effet, que le 10 janvier 1681, l'assemblée capitulaire fait un règlement pour la maîtrise; elle donne une place de prêtre à Cousin qui, depuis 1678<sup>2)</sup>, remplissait les fonctions de maître de musique et lui octroie 200 livres de gages, moyennant quoi il doit entretenir 9 enfants de chœur<sup>3)</sup>. On reconnaîtra dans ces 200 livres de gages, les 200 livres qui figurent déjà au contrat Mourgue en remplacement de délivrances en nature (pain et vin). Après le départ de Cousin, le 17 avril 1682, on nomme à sa place Bouteiller, maître de musique au Mans. Mais le nouveau titulaire semble peu pressé de se rendre à son poste; au commencement de mai, il ne l'a pas encore rejoint, et comme le chapitre a l'habitude de faire composer un motet pour la

---

1) Arch. des Notaires. — Fonds du Chapitre de St Etienne. — Registre de Hugues Brassac, notaire.

2) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. Sie G. Délibération du 15 avril 1678; il était nommé pour 2 ans.

3) Délib<sup>on</sup> du 10 janvier 1681.

fête de la Pentecôte, c'est le fils de son organiste, le sieur Lanes qu'il charge de soin<sup>1</sup>). L'absence de maître de musique avait pour résultat de provoquer de nombreuses auditions de candidats qui venaient se proposer et faire chanter dans le chœur. Campra eut vent de la vacance de S<sup>t</sup> Etienne et accourut à Toulouse. Le 11 juin 1683, il est chargé de la maîtrise de l'église pour un an seulement, moyennant un contrat. Voici le texte de la délibération:

«Le Vendredy 11<sup>e</sup> Jour de Juin 1683, à huit heures du matin, dans la salle et lieu capitulaire de l'Eglise métropolitaine de Toulouse, ont été présents et assemblés en chapitre, suivant la coustume MM . . .<sup>2</sup>).

Monsieur de Rudelle, chantre, a proposé que le sieur Campra, maistre de musique qui a desjà fait chanter plusieurs fois dans le chœur, prie la Compagnie de vouloir luy donner la maîtrise d'icelle Eglise. Sur quoy il prie la Compagnie de délibérer. Et ayant esté opiné, il a esté arrêté que led. S<sup>r</sup> Campra est nommé à la maistrise de cette Eglise, et que le contrat luy en sera passé pour un an, par Monsieur le chantre et par Monsieur le Cellier<sup>3</sup>).

Les recherches effectuées à Toulouse pour découvrir le contrat passé entre Campra et le chapitre n'ont pas permis de mettre la main sur cette pièce; nous savons, cependant, qu'elle figurait dans les minutes de Thomas, notaire et secrétaire du chapitre de S<sup>t</sup> Etienne<sup>4</sup>). Aussi, avons-nous transcrit plus haut les parties essentielles d'un contrat analogue passé en 1644.

Au chœur de S<sup>t</sup> Etienne, Campra trouvait comme organiste ce Mathieu Lanes que nous avons vu composant le motet de la Pentecôte. Mathieu Lanes venait d'être nommé organiste pour 5 ans, en remplacement de son père décédé<sup>5</sup>). Nous connaissons aussi les noms de quelques-uns des musiciens qu'il allait diriger. C'est ainsi que la musique comprenait deux joueurs de serpent, dont l'un, déjà ancien, Nadal, avait été augmenté en 1680<sup>6</sup>), et dont le second était entré la même année à S<sup>t</sup> Etienne<sup>7</sup>). Il y avait aussi un sieur Solier «musicien», aux gages de

1) Délibons du 23 janvier 1682, du 17 avril 1682 et du 8 mai 1682.

2) Nous donnons ci-après les noms des membres du Chapitre présents à cette délibération: MM. de Comynihan, archidiacre, de Comère, archidiacre, de Rudelle, Chantre, de Pélaque, de Catel, Daussonne, de Flotte, de Lautrec, de Glatens, J. B. de Catelan, P. de Comère, Daspe, Despaigne, et de Julliard, chanoines.

3) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. S<sup>ie</sup> G. Registre N<sup>o</sup> 151. Le registre n'est pas folioté.

4) La collection des minutes de M<sup>e</sup> Thomas présente des lacunes; ces minutes ne sont conservées que dans le 4<sup>e</sup> registre de ce notaire, qui commence en 1690; les 3 premiers registres ont disparu.

5) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. S<sup>ie</sup> G. Don du 22 octobre 1682.

6) Par délibération en date du 2 juin 1680, les gages du serpent Nadal furent augmentés de 40 sols par mois. Il est à remarquer qu'on trouve un François Nadal cité avec Campra dans une délibération du chapitre de N. D. de Paris du 31 décembre 1696. (Arch. nat. L. L. 225 f<sup>o</sup> 750—751).

7) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. Don du 13 août 1680. Ce deuxième serpent touchait 8 livres de gages par mois.

15 livres par mois<sup>1)</sup>, et une basse-taille du nom de Thonin, engagé le 22 novembre 1680<sup>2)</sup>. La chapelle possédait encore un joueur de basse de viole, qui s'acquittait de ses fonctions à la satisfaction du chapitre, puisque celui-ci élève son salaire en 1681<sup>3)</sup>.

Pour les grandes fêtes, on faisait appel à des « musiciens externes », résidant dans la ville, ou venus du dehors ; ainsi, à l'occasion de la fête de S<sup>t</sup> Etienne, le chapitre décidait, en 1681, de faire venir une basse-taille de Rodez et de lui payer son voyage<sup>4)</sup>. D'ailleurs, Toulouse ne manquait ni de chanteurs, ni d'instrumentistes, et on s'en aperçoit bien, en parcourant la relation des fêtes qui s'y célébrèrent en 1682, en l'honneur de la naissance du duc de Bourgogne. Ce ne sont que concerts de toute espèce. A l'archevêché, lors du feu d'artifice dressé dans l'avant-cour du palais archiépiscopal, « les hautbois et les trompètes » se font entendre tour à tour des fenêtres<sup>5)</sup>. Chez le premier Président, il y a une magnifique collation « avec un concert de voix mêlé de symphonie<sup>6)</sup> » ; concert encore avec tambours, trompettes et hautbois donné par M<sup>e</sup> Baladier, capitoul, au couvent de l'Observance de S<sup>t</sup> Francois<sup>7)</sup>. Les étrangers s'associent aux réjouissances nationales, et le séminaire des Irlandais, « quoique pauvre », célèbre magnifiquement la fête. De nombreux instrumentistes y exécutent un brillant concert, dans lequel, se souvenant sans doute de la harpe qui figure sur les armes de la verte Erin, ils introduisent cet instrument :

« Pendant les trois jours des réjouissances publiques, il y eut devant leur Porte un grand Feu de joye et sur une Galerie qui répond à la Rue, estoit un Concert de Harpes, Guitarres, Flageolets et Flûtes douces, le tout accompagné de quelques voix qui, quoyqu'étrangères, ne laissoient pas de former une harmonie agréable qui duroit jusqu'à minuit »<sup>8)</sup>.

Chez les Jésuites de la maison professe, les deux chapelles de S<sup>t</sup> Etienne et de S<sup>t</sup> Saturnin se réunissent pour chanter les vêpres :

« Un Concert de Trompètes, de Hautbois et de Violons commença les vespres qui furent chantées par une excellente Musique composée de toutes les plus belles voix des deux Chapitres (S<sup>t</sup> Etienne et S<sup>t</sup> Saturnin), et de la Ville »<sup>9)</sup>.

1) Arch. dép. Hte Gne. Don du 13 août 1680.

2) Ibid. Don du 22 novbre 1680. Les gages de Thonin étaient fixés à 100 écus par an, avec la « miche », évaluée à 2 pistoles.

3) Don du 26 avril 1681 ; le joueur de viole touche 40 sols de plus par mois.

4) Don du 5 juillet 1681.

5) *Mercure galant*, octobre 1682. T. I. p. 218.

6) Ibid. p. 220.

7) Ce concert eut lieu le 2 septembre. Ibid. p. 235.

8) Ibid. pp. 238—239.

9) Ibid. p. 243. Chez les Dames chanoinesses de S<sup>t</sup> Pantaléon, « les hautbois et les trompettes, placez dans le Ravelin de leur église, faisaient un agréable concert » (p. 247).

Ces divers documents montrent que Toulouse était riche en ressources musicales et que la musique y était activement cultivée.

A peine installé dans ses nouvelles fonctions, Campra manifeste des velléités de musique instrumentale. Sur sa proposition, le chapitre décide, le 25 juin 1683, que deux violons seront achetés «pour enseigner aux enfants<sup>1)</sup>».

Ainsi Campra, qui, plus tard, devait introduire les violons au chœur de Notre Dame de Paris, s'employait déjà à propager l'usage de ces instruments dans la musique de St. Etienne. Les violons devenaient en effet nécessaires pour l'exécution des motets, dans lesquels la voix s'appuyait fréquemment sur deux dessus de violons. Nous rencontrerons des exemples de ce dispositif dans la propre œuvre de Campra. Peut-être aussi, le maître de chapelle songeait-il à la musique profane et aux fêtes qui se célébraient à Toulouse même, dans le collège des Pères de la Congrégation de la Doctrine chrétienne; là, on représentait à l'occasion de la distribution des prix que le Maire et les Capitouls donnaient tous les ans aux élèves de rhétorique, des tragédies accompagnées de chants et de ballets<sup>2)</sup>. Il y avait aussi des fêtes musicales à l'occasion des *Jeux floraux*. Le 5 avril 1684, on chante dans le grand consistoire de l'Hôtel de Ville une pièce du sieur Aphroidise, maître de musique de l'église St Sernin, intitulée: *L'Ouverture des Jeux floraux de Toulouse*<sup>3)</sup>.

Pendant cette première année de la direction de Campra, le chapitre s'attache définitivement la basse-taille Thonin; ce chanteur est nommé à vie, à raison de 20 livres par mois, «tant qu' il conservera sa voix<sup>4)</sup>». Puis, le 9 juin 1684, à l'expiration de l'année pour laquelle Campra avait été engagé, celui-ci sollicite et obtient le renouvellement de son contrat, dont quelques particularités nous sont signalées dans la délibération capitulaire intervenue à cet effet. Nous y voyons que Campra, comme ses prédécesseurs, touchait des délivrances en nature, et non pas seulement des «miches» comme Mourgue, mais bien du blé:

«Le Vendredy neufviesme jour de Juin 1684, à l'issue des offices du chœur, dans la salle et lieu capitulaire de l'Eglise métropolitaine de Toulouse . . . Monsieur de Rudelle, chantre, a proposé que le sieur Campra, maistre de musique de la Chapelle de cette Eglise, prie la Compagnie de lui renouveler son contrat et de luy accorder les douze setiers et demy de bled qu'on donnoit aux précédents maistres, au dessus des vingt portés par son dernier contrat. Sur quoy, ayant esté opiné, il a esté délibéré que le contrat sera renouvelé pour quatre années audit sieur Campra et que la

1) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. Série G. Reg. 151. Don du 25 juin 1683.

2, *Mercur galant*, septembre 1697, pp. 235 et suiv.

3: Aphroidise fut nommé maître de musique à St Etienne en 1696; il y précéda Farinelli. Cf. Beauchamp. III, p. 184.

4: Don du 26 janvier 1684.

Compagnie, luy accorde les douze setiers et demy de bled au-dessus des vingt portés par son précédent contrat, faisant en tout trente-deux setiers et demy » <sup>1)</sup>).

Le premier contrat de Campra portait donc la mention d'une délivrance de 20 setiers de blé. La décision de l'assemblée capitulaire est tout à l'honneur de notre musicien; elle montre qu'on était satisfait de ses services à S<sup>t</sup> Etienne, car, non seulement on augmentait ses gages, mais encore, on se l'attachait pour une période de 4 années.

Toujours préoccupé de perfectionner l'éducation musicale des enfants confiés à ses soins et aussi, de développer au chœur l'élément symphonique, Campra propose, en 1685, de faire l'acquisition d'une « vieille basse » pour apprendre à ses élèves à en jouer<sup>2)</sup>. Sa réputation a dû s'étendre et se confirmer, car nous le voyons appelé, en qualité de maître de musique, aux Etats de Languedoc qui se tinrent à Montpellier, du 23 octobre au 10 décembre 1685<sup>3)</sup>.

La tenue solennelle des Etats comportait une partie musicale plus ou moins importante, *Te Deum*, *Messe du Saint-Esprit* et *Procession*<sup>4)</sup>. Ces diverses cérémonies nécessitaient, non seulement un corps de chanteurs, que l'on réunissait à l'occasion de la session des Etats, mais encore des groupes d'instrumentistes. C'est ainsi que, pendant la tenue de 1628 à Toulouse<sup>5)</sup>, un sieur Mathelin participe aux fêtes avec sa bande de violons et de hautbois. On lui délivre une gratification de 37 livres, 10 sols pour avoir joué, lui et ses compagnons, à la procession générale des Etats<sup>6)</sup>. Nous retrouvons, 11 ans après, le même Mathelin en fonctions et touchant, pour le même motif, une gratification de 30 livres<sup>7)</sup>.

Disons de suite que la partie vocale l'emportait de beaucoup sur la partie instrumentale dans les fêtes musicales qui accompagnaient la tenue des Etats. On chantait tous les jours à la messe; aussi, les sommes destinées à la rémunération des chanteurs sont elles plus considérables que celles qu'on alloue aux instrumentistes, dont le rôle paraît plus intermittent. Pendant la tenue de Béziers en 1637, les Etats décident que

1) Don du 9 juin 1684.

2) Don du 7 avril 1684.

3) Ce furent le Cardinal de Bonzy et le duc de Noailles qui présidèrent à la tenue des Etats. (*Histoire de la Ville de Montpellier* par Charles d'Aigrefeuille, 1737, T. XIX. pp. 458, 460.

4) Sur le cérémonial des Etats consulter: *Cérémonial des Etats généraux de la Province de Languedoc* par M. de Scudier, consul de Nîmes. Bib. de Toulouse, ms. 989, fo 179 et aussi: *Cérémonial des Etats généraux de la province de Languedoc*. Bib. d'Arles, ms. 9, f<sup>os</sup> 561—577.

5) Les Etats se tinrent à Toulouse en 1628, du 2 mars au 23 juin. Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. Etats de Languedoc. C. 2300.

6) Arch. de la H<sup>te</sup> Garonne. C. 2300. fo 167 à 233. Inventaire sommaire p. 242.

7) Ibid. C. 2302. Inv. som. p. 264. — Etats de 1639 (du 21 novembre au 16 décembre).



le maître de musique de Béziers et ses compagnons recevront 600 livres pour avoir chanté à la procession des Etats et tous les jours à la messe. Seulement, on ajoutait, qu'à l'avenir, il serait accordé seulement 300 livres pour la musique, pendant la durée de la session. Les Etats, on le voit, n'ignoraient point l'économie<sup>1)</sup>.

Durant cette session de 1637, l'organiste touchait 38 livres de gratification pour sa participation à la procession, et les joueurs de hautbois qui avaient assisté à la cérémonie recevaient une gratification de 32 livres<sup>2)</sup>.

La satisfaction que les députés ressentaient de ces diverses manifestations musicales, se traduisait parfois par des distinctions concédées aux maîtres de musique qui avaient su leur plaire. Ainsi, lors de la tenue de Carcassonne en 1666—1667, les Etats témoignaient de la vive admiration qu'ils ressentaient pour le sieur Molinier, maître de musique, en le nommant, à vie, «intendant et maistre de musique des Etats» et cela, moyennant un salaire de 5000 livres par an, «à charge de composer une musique des 16 meilleures voix de la province<sup>3)</sup>». Molinier prit comme survivancier le maître de musique du duc d'Orléans, le sieur des Sablières, pendant la session qui se tint à Montpellier en 1675—1676<sup>4)</sup>. — Il s'agissait ici de Jean Granouillet, sieur des Sablières, l'associé de Perrin et de Guichard pour la gestion de l'Opéra<sup>5)</sup>.

Lorsque Campra fut appelé à Montpellier pour diriger la musique des Etats pendant la session de 1685, il ne remplissait là que des fonctions d'intérimaire, car le maître de musique titulaire était Malet, depuis la fin de l'année 1684<sup>6)</sup>.

Ce Malet ne paraît pas devoir être confondu avec André Mallet, maître de musique de la chapelle des Etats depuis la fin de l'année 1705, où il remplaçait le sieur Moreau, démissionnaire, que son homonyme avait pris comme survivancier<sup>7)</sup>. Il est possible que le Malet qui occupait

1) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> G<sup>ne</sup>. C. 2302<sup>bis</sup> à Béziers. — Séance du 15 décembre 1637. Inv. som. p. 737.

2) Ibid. Séance du 16 décembre 1637.

3) Ibid. C. 2315. f<sup>o</sup> 258. Session de Carcassonne, du 29 novembre 1666 au 7 mars 1667. Inv. som. p. 368.

4) Ibid. C. 2320. Session de Montpellier, de novembre 1675 à février 1676. Inv. som. p. 394.

5) Sur des Sablières, voir *Les Origines de l'Opéra français* par Ch. Nutter et Er. Thoinan, Paris, 1886, pp. 184 et suiv., 320 et suiv. Un sieur de la Sablière, maître de musique des Etats de Languedoc, meurt à la fin de 1684 et une pension de 600 livres est accordée à sa veuve (Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne, C. 2329). — C'est probablement le même musicien.

6) Arch. dép. H<sup>te</sup> Garonne. C. 2329. — (Novbre, Décembre 1684).

7) Le sieur Malet ou Mallet, nommé en 1684 en remplacement de la Sablière, eut comme survivancier le sieur Moreau à la fin de 1692. [Etats de Languedoc. C. 2337 session de Pézenas du 20 novbre 1692 au 17 janvier 1693. Inv. som. p. 442]. Il ne

l'emploi de maître de musique des Etats en 1685, n'était autre que ce Malet d'Avignon que nous voyons prendre part en 1683 au fameux concours institué pour recruter des maîtres de la chapelle royale<sup>1)</sup>. Si cette hypothèse est exacte, on voit que Campra devait jouir déjà d'une grande réputation, pour que l'assemblée provinciale l'appelât à remplacer un maître qui avait eu l'honneur d'être mandé à Versailles. On trouve un écho de cette réputation précoce dans le *Sentiment d'un harmoniphile* de 1756. L'auteur, traitant des particularités de la vie de Campra, s'exprime ainsi :

« Son génie pour la Musique s'étant développé, il s'appliqua de bonne heure à la composition. A peine avait-il 25 ans, (1685) que sa réputation voloit de toutes parts »<sup>2)</sup>.

Quoi qu'il en soit, avant de se rendre aux Etats, Campra demandait un congé pour aller à Aix. C'est ce que nous apprend la délibération capitulaire du 13 septembre 1685 :

« Monsieur de Rudelle, chantre, a proposé que le sieur Campra, maistre de musique, prie la Compagnie de luy accorder la permission et la présence pour aller à son pays, et ensuite aux Estats où il est obligé de faire chanter. Sur quoy ayant opiné, il a esté délibéré que la Compagnie accorde le congé et la présence aud. Campra jusques à huit jours avant les festes de Noël »<sup>3)</sup>.

Les chanoines voulaient bien prêter leur maître de chapelle, mais ils tenaient à ce qu'il eût rejoint son poste pour pouvoir préparer la solennité de Noël. Campra ne fut pas d'ailleurs le seul représentant de la maîtrise de S<sup>t</sup> Etienne à Montpellier, car, le 6 octobre 1685, le chapitre accordait un congé à la basse-taille Thonin, pour lui permettre d'aller chanter pendant la tenue des Etats<sup>4)</sup>.

Nous ne savons rien de précis sur le rôle que Campra joua à Montpellier et sur le salaire qui lui fut alloué pendant la tenue des Etats.

L'année 1686 voit surgir un différend entre Campra et les quatre cantoraux de S<sup>t</sup> Etienne, différend dont les archives capitulaires ne

---

semble pas devoir être le même que le sieur André Mallet « nommé maître de musique des Etats à la place du sieur Moreau démissionnaire » [C. 2350 à Montpellier, du 10 décembre 1705 au 8 février 1706. Inv. som. p. 478]. C'est André Mallet qui composa *l'Impromptu de Nismes*, pastorale représentée le 9 décembre 1714 chez M. le Marquis de Maillebois, Lieutenant général pour le roi en Languedoc (de Beauchamps. Loc. cit. p. 89). — C'est peut-être le même personnage qui a composé la *Cantate patoise* et les *Psaumes* des mss. 1182 et 1185 de la Bibliothèque d'Avignon. Voir : A. Gastoué, *La Musique à Arignon et dans le Comtat du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle* (*Rivista musicale italiana*, T. XI, 1904).

1) Sur le concours de 1683 auquel 35 musiciens prirent part, voir M. Brenet, *La Musique sacrée sous Louis XIV*. 1899. p. 11.

2) *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*, 1756, p. 41.

3) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. S<sup>ie</sup> G. Registre N<sup>o</sup> 151. — Don du jeudi, 13 septembre 1685, à l'issue des offices du chœur.

4) Ibid. Don du 6 octobre 1685.

disent pas la nature; une plainte contre Campra faisait l'objet d'une requête adressée par les cantoraux au chapitre. Après lecture de cette requête à l'assemblée capitulaire, deux chanoines et les cellériers sont nommés commissaires afin de mettre d'accord le maître de musique et les cantoraux<sup>1)</sup>. Une semaine après, la paix régnait derechef au chœur de S<sup>t</sup> Etienne, les adversaires ayant reconnu devant M. de Madron et les autres commissaires que leurs griefs réciproques n'existaient plus<sup>2)</sup>.

A cette époque, Campra provoque l'achat d'une haute-contre de violon, et le choix d'un joueur de basse<sup>3)</sup>. En même temps, le chapitre prend des mesures contre les chantres peu disciplinés qui montraient de la mauvaise volonté à chanter le plain-chant<sup>4)</sup>.

Mais, Campra lui-même laissait enfreindre par les élèves la discipline de la maîtrise, et il s'entend menacer par le chapitre qui ne veut point que les enfants chantent au dehors sans une permission spéciale. Le samedi 23 mars 1686, l'assemblée capitulaire lui adresse un bref et décisif avertissement.

« Sur la proposition de M<sup>r</sup> le Chantre, il a esté délibéré qu'en renouvelant les anciens réglemens, il est défendu au maistre de musique, à peine d'estre mis *foris*, de permettre que les enfans aillent chanter hors de l'église sans l'expresse permission de la Compagnie<sup>5)</sup>.

Nous ne tarderons pas à constater que Campra ne sembla pas tenir un compte assez sérieux de cet avis. Et pourtant, le chapitre de S<sup>t</sup> Etienne se montre d'une large tolérance et accorde volontiers les permissions exigées par les réglemens, lorsqu'il s'agit de faire chanter les enfants en dehors de l'église. C'est ainsi, qu'au mois de juin, il donne au maître de musique l'autorisation de les emmener chez les Pénitents blancs<sup>6)</sup>.

Les documents que nous fournissent les archives capitulaires paraissent montrer que, si Campra s'acquittait bien des devoirs artistiques de sa charge, il n'était point sans témoigner d'une certaine négligence à l'égard de l'administration de la maîtrise. En août 1686, il fait congédier des enfants de chœur dépourvus de voix et le chapitre le charge de pourvoir à leur remplacement. Mais, en même temps, les chanoines procèdent à la nomination de deux intendants qui devront remédier au désordre qui règne dans la maîtrise<sup>7)</sup>.

1) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. Don du vendredi 18 janvier 1686.

2) Ibid. Don du vendredi 25 janvier 1686.

3) Ibid. Don du 8 février 1686.

4) Ibid. — Même Don.

5) Ibid. S<sup>ie</sup> G. — Chapitre de S<sup>t</sup> Etienne. Registre n<sup>o</sup> 151. — Don du 23 mars 1686. — Cette prohibition était alors d'usage général. On la retrouve formulée par tous les chapitres, notamment à Rouen, à Nantes et à Blois.

6) Ibid. Don du 14 juin 1686.

7) Ibid. Don du 9 août 1686.

Campra ne tient pas la main à ce que les réglemens soient strictement observés; il laisse faire, et la discipline s'en ressent. Aussi, le chapitre lui adresse-t-il, à nouveau, une verte réprimande pour sa négligence:

«M. de Rudelle, chantre, a proposé qu'il a esté averti, qu'au préjudice des défenses que la Compagnie a fait au Sieur Campra, maistre de musique, de laisser sortir les enfans que pour le service de cette église, il a entrepris néanmoins d'en faire sortir quelqu'un, mesme la nuit, à quoy il serait important de pourvoir. Sur quoy ayant esté opiné, il a esté délibéré qu'avant d'ordonner quelque peine contre led. Campra, il sera mandé par le bedau pour venir sur l'heure comparoistre devant le chapitre».

Aussitôt, le bedeau d'aller chercher Campra et de l'amener devant le chapitre. Là, M. de Comynihan, archidiacre et président, l'interroge sur les faits qui lui sont reprochés:

«A quoy led. Campra auroit respondu qu'il estoit vray que Louis, enfant de chœur, estoit sorty un soir seulement, en chaise, parce que Monseigneur l'Archevesque l'avoit souhaité ainsy, et que mesme led. Louis estoit revenu dans la mestrise à fort bonne heure et auroit dénié sous suportation les autres faits. Après quoy, led. Sieur de Comynihan luy ayant ordonné, de la part du Chapitre, de ne plus entreprendre cela, à peine d'estre puny, luy auroit enjoint de se retirer».

On le voit, Campra cherche à se tirer habilement d'affaire en imputant la sortie nocturne d'un de ses élèves à un désir exprimé par l'archevêque lui-même. — Malgré l'excuse qu'il invoque, le chapitre réitère les anciennes prohibitions et menace Campra de congédiement, en cas de récidive:

«Et ayant esté opiné sur cette affaire, il a esté délibéré qu'en confirmant les anciens réglemens pris sur ce sujet, il est de nouveau défendu au maistre de musique de laisser sortir les enfans hors du service de l'église, à peine d'estre congédié<sup>1)</sup>».

Nous avons dit plus haut que le chapitre donnait volontiers à tout ou partie de ses chanteurs des autorisations pour aller chanter au dehors. On en a une nouvelle preuve au mois d'avril 1688, où l'assemblée capitulaire permet à 6 musiciens du chœur de se rendre à Pamiers, afin d'y chanter le jour de la S<sup>t</sup> Antoine, fête patronale du diocèse. C'était l'évêque lui-même qui avait sollicité cette collaboration des chanteurs de S<sup>t</sup> Etienne, démarche des plus flatteuses pour la musique que dirigeait Campra<sup>2)</sup>. Le chapitre veillait aussi à ce que les prébendiers et les prêtres du chœur apprissent le plain-chant; il prenait même des mesures énergiques pour vaincre leur apathie, décidant que, si au bout de trois mois ils n'avaient pas satisfait à ses injonctions, ils seraient

1) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. Sie G. Don du 24 janvier 1687.

2) Délib<sup>on</sup> du 3 avril 1688. — Le 22 octobre de la même année 1688, le Chapitre de S<sup>t</sup> Etienne renouvelait pour 5 années le contrat qui le liait à l'organiste Lanes.

congrédiés<sup>1)</sup>. En 1690, Campra fait renvoyer à leurs familles des enfants de chœur sans voix<sup>2)</sup>, et, probablement par suite de l'importance croissante du service, le chapitre étudie la question de la nomination d'un sous-maître de musique à la maîtrise<sup>3)</sup>, pendant qu'il renouvelle le bail passé avec un des meilleurs musiciens du chœur, le sieur Thonin, qui reçoit dorénavant 16 livres par mois<sup>4)</sup>.

Dans son précieux *Dictionnaire critique*, Jal a narré la singulière histoire arrivée à Campra à Toulouse, en mars 1690. — Il s'agit d'un enrôlement forcé dont le musicien aurait été victime de la part d'un enseigne de vaisseau, le chevalier de Julliard, chargé de recruter des marins pour l'équipage du vaisseau *Le Sérieux*<sup>5)</sup>. Jal cite à l'appui de son récit un grand nombre de pièces des archives de la Marine que, jusqu'à présent, nous n'avons pu retrouver<sup>6)</sup>, à l'exception de la lettre ci-après, écrite par l'archevêque de Toulouse à Pontchartrain, pour se plaindre des agissements du trop zélé officier:

A Toulouse, ce 15<sup>me</sup> mars 1690.

Monsieur,

«Il y a icy le Sieur Chevalié de Juliard, enseigne de vaisseaux qui, sous le prétexte d'une recrue qu'il vient faire icy, a faict toutes les violances imaginables, nonobstant toutes les remontrances que l'on luy ayt pu faire et, afin que vous en ayez une cognoissance parfaicte, vous sçaurès qu'ayant passé icy de la part du roy douze charpentiers et fabricateurs de rame pour aller à Rochefort travailler aux nouvelles galères, le Sieur Juliard enleva de force un des charpentiers pour le mener à la guerre; le commissaire de la marine qui conduisoit les dix-huict hommes me vint trouver sur le soir pour me prier de luy donner main forte et du monde pour chercher dans toute la

1) Délibon du 4 décembre 1688.

2) Délibon du 20 janvier 1690.

3) Délibon du 11 février 1690.

4) Délibération du 25 février 1690. — Un maître de «dessus de violon» du nom de Thonin habitait à Paris, rue de la Verrerie, en 1691. (A. du Pradel, *Livre commode des adresses de Paris*; p. 48).

5) Il y avait au chapitre de St Etienne un chanoine du nom de Julliard. La famille de Juliard a donné des conseillers au parlement de Toulouse; c'est ainsi qu'en 1589, Denis de Juliard est conseiller au Parlement (Arch. de la H<sup>te</sup> Garonne, C. 1562. Inv. som. p. 253), que de 1623 à 1630, Gilles de Julliard est conseiller au Parlement (Ibid. B. 435. f<sup>o</sup> 511, B. 452. f<sup>o</sup> 239, B. 501. f<sup>o</sup> 480, B. 505. f<sup>o</sup> 333. — En 1686, il y a encore un conseiller du même nom. (Ibid. C. 2331. Inv. som. p. 429). — Nous n'avons pas trouvé, aux Archives de la Marine, de dossier au nom du Chevalier de Julliard.

6) Voici les pièces citées par Jal et qui se rapportent à l'affaire Campra:

Lettre de M. de La Moignon de Basville, Montpellier, 16 avril; — lettre du Ministre à M. de La Moignon, 7 mars; requêtes de Campra; lettre de M. de La Moignon, 18 mars; dire de M. de Juliard, 12 avril; affirmation sur les Saints Evangelies de noble Gaudens La Forge, faisant profession de porter les armes. (Cf. Jal, *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire*, p. 311.) — Ces diverses pièces étaient classées sous la date du 16 avril 1690, aux *Documents historiques* des Archives de la Marine, lorsque Jal les a consultées. Depuis, on a adopté, pour ces archives, un autre cadre de classement, et il se pourrait que le dossier Campra ait été dispersé.



ville son charpentier; je luy ay donné beaucoup de monde pour aller par toute la ville et particulièrement chez les capitaines et officiers qui faisoient des recrues; il s'y trouva le charpentier dans la maison du Chevalié de Juliard qu'il avoit mis en prison par force et fust conduit dans mon archevesché et il le remit entre les mains du commissaire de la marine, qui n'ayant nulle habitude à Toulouse, s'adressa à moy de vostre part; le Sieur Chevalié de Juliard a faict plus; de chagrin de ce que l'on avoit osté le charpentier, il a prétendu avoir enrôlé le maistre de musique de mon église cathédrale; l'on luy a demandé quelle preuve il avoit de son enrôlement; il a dit qu'il l'avoit enrôlé de son autorité; cela estant, l'on la faict consigner par une ordonnance du subdélégué de Monsieur de Basvil<sup>1)</sup>, qui cognoist icy de la contestation qui arrive des enrôlemens; il n'a rien respondu, l'ordonnance ayant esté encore à Monsieur de Basvil, il a donné une autre ordonnance qui ordonne qu'il prouvera dans trois jours le prétendu enrôlement; il n'y a rien respondu, et dit qu'il ne recognoit icy nulle justice que la nostre; Monsieur de Basvil a toutes les procédures concernant cette affaire qu'il ne manquera pas de vous envoyer; l'on ne peut s'imaginer la hardiesse du Sieur Juliard disant partout qu'ayant Madame d'Arpajon pour sa protectrice; Vous luy enverrez un ordre du roy pour qu'il soit obéy; ce sont gens d'un pays un peu chaud dont il faut réprimer l'impétuosité et leurs faire cognoistre qu'il se faut conduire autrement; comme le Sieur Chevalier de Juliard est un officier de marine, j'ay cru Monsieur que je devois vous instruire de ce détail afin que le roy et vous y mettiez l'ordre que vous jugeres à propos. Voilà la vérité de ce qui s'est passé tant pour les charpentiers et fabricateurs de rame qui ont passé par icy pour aller Rochefort que pour le maistre de musique de l'église cathédrale de Toulouse. Je suis toujours avec beaucoup de respect, Monsieur, Vostre très humble et très-obéissant serviteur. J.-B. M. Colbert, archiv. de Toulouse<sup>2)</sup>).

Ce Juliard était en effet, un personnage qui ne manquait pas d'aplomb; en dépit des ordres exprès du roi, il se livrait à Toulouse, pour le compte de son chef, le commandeur de Bellefontaine de la Malmaison commandant le vaisseau *Le Sérieux* en armement à Toulon<sup>3)</sup>, à une véritable « presse de matelots ». Il s'était adressé à Campra dans le but de décider deux des choristes de la cathédrale à s'enrôler, et, sur le refus de ceux-ci, il prétendait enrôler de force Campra lui-même<sup>4)</sup>. En réponse aux protestations du maître de musique, Juliard manifesta purement et simplement l'intention de le faire emprisonner. D'où, intervention de l'archevêque; le 27 février, un juge ordonne que, dans trois jours, l'enseigne prouvera que l'enrôlement nié par Campra est véritable; Juliard reste coi, et le 18 mars, M. de Basville, l'intendant de la province, déclare nul ce prétendu enrôlement. Mais, comme Juliard menace encore, Pontchartrain fait communiquer le dossier de l'affaire à Basville, et c'est alors que l'enseigne récalcitrant imagine tout un roman. A l'en croire, Campra

1) M. de La Moignon de Basville, intendant de Languedoc à Montpellier. — Sa correspondance pour l'année 1690 est dans B<sup>3</sup> 62. (Arch. de la Marine.)

2) L'archevêque de Toulouse était Mgr Jean-Baptiste-Michel Colbert de Villacerf. — Arch. de la Marine. B<sup>3</sup> 62. f<sup>os</sup> 74, 75, 76. — Voir aussi B<sup>3</sup> 62, f<sup>o</sup> 73.

3) Sur le *Sérieux*, voir Arch. de la Marine B<sup>3</sup> 65. 48. 49. — Il s'agissait, en l'espèce, de la flotte qu'armait Tourville.

4) Cf. Jal. Loc. cit. p. 310.

est un libertin qui a séduit une jeune fille et qui trouve ingénieux de se soustraire à la vengeance de la famille de sa victime, en s'en allant faire campagne au loin. Juliard possède, en la personne de Gaudens la Forge, un témoin de l'aveu de Campra. Fort heureusement, tout cet échafaudage de mensonges s'écroule, et le pauvre musicien recouvre enfin la liberté<sup>1)</sup>.

Il peut alors reprendre à la maîtrise, et en toute tranquillité, ses occupations favorites. Le 7 avril, on lui adjoint, conformément à la délibération prise au mois de février, un sous-maître chargé d'apprendre la musique et la grammaire aux enfants et aussi, de jouer de la basse<sup>2)</sup>. C'est un sieur Duton qui se voit nommé aux appointements de 3 livres par mois<sup>3)</sup>.

Que se passe-t-il au chœur durant l'année suivante 1691? Il semble que certaines pièces de la composition de Campra n'aient pas eu l'heur de plaire au chapitre. C'est au moins ce qui paraît pouvoir se déduire d'une délibération prise le 4 août, et aux termes de laquelle l'assemblée capitulaire ordonne au maître de musique de lui faire connaître les motets qu'il compose, avant d'en diriger l'exécution<sup>4)</sup>.

Mais le séjour de Campra à Toulouse ne durera plus longtemps désormais. Dès le début de 1694, le musicien demande un congé, et voici ce que décide la Compagnie:

«M. Daussonne, chantre, a proposé que le Sieur Campra, maistre de musique de la Chapelle du Chapitre, prie la Compagnie luy donner quelques mois de congé, pour aller à Paris, où il espère se rendre plus capable de rendre des services à la compagnie, ayant, sous le bon plaisir de la compagnie, chargé M<sup>e</sup> Malefette, prestre du chœur, du soin de laménagerie de la maistrise, et le Sieur Thonin, musicien, de la direction de la musique; sur quoy, ayant esté opiné, il a esté délibéré que la Compagnie accorde le congé aud. Sieur Campra jusques au prochain mois de may»<sup>5)</sup>.

A quelles préoccupations obéissait Campra en demandant ce congé de quatre mois? Était-ce, ainsi qu'il le prétendait, afin de «se rendre plus capable de rendre ses services» au chapitre, soit en s'entourant des conseils de musiciens renommés de la capitale, soit en allant s'y approvisionner d'œuvres qui y jouissaient de la faveur publique? Nous savons que nombre de maîtres de musique de province sollicitaient des assemblées capitulaires de leurs résidences l'autorisation de faire le voyage de Paris, à l'effet de se tenir au courant, de prendre connaissance des nouveautés parues et d'en laisser bénéficier leurs maîtrises respectives<sup>6)</sup>.

1) Jal, Loc. cit. p. 311.

2) Don du 7 avril 1690.

3) Don du 26 mai 1690.

4) Don du 4 août 1691.

5) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. Série G. Chap. de St Etienne. Reg. n<sup>o</sup> 152. Don du 8 janvier 1694.

6) C'est ainsi qu'à Nantes, par exemple, les organistes Julien Louin et Jean

Mais l'intention secrète de Campra n'était-elle pas toute autre, et son ambition ne le poussait-elle pas à invoquer un prétexte de perfectionnement personnel ou de services à rendre, pour prendre pied à Paris et s'y installer définitivement? En agissant de cette manière prudente, il ne brûlait pas les ponts derrière lui, et se ménageait une porte de rentrée. Ce que nous apprendrons par la suite du caractère de l'homme incite à penser que Campra manquait de sincérité en masquant son désir de quitter Toulouse sous une apparence de dévouement au chapitre de St Etienne.

Toujours est-il que les chanoines confiaient, en son absence, la direction de la maîtrise à ce Thonin dont il a déjà été question à plusieurs reprises.

Campra revint-il à Toulouse à l'expiration de son congé, ou bien resta-t-il à Paris? Les délibérations capitulaires ne nous fixent pas à cet égard. Mais, au mois de juillet 1694, c'est-à-dire deux mois après la terminaison de son congé, la maîtrise de St Etienne était déclarée vacante, par suite de sa nomination comme maître de chapelle de Notre-Dame de Paris. L'assemblée demandait de faire connaître la vacance au-dehors et de s'enquérir de bons sujets capables de la combler. On confiait l'intérim à l'organiste Lanes<sup>1)</sup>.

Un mois après, le 7 août 1694, la place de Campra était mise au concours :

«Le 1<sup>er</sup> Samedi, septième jour du mois d'août 1694, à une heure après-midi, dans la salle et lieu capitulaires de l'Eglise Métropolitaine de Toulouse... M. Daussonne, chantre, a proposé que la compagnie a été informée que le Sieur Campra, Maître de musique de cette Eglise, a été nommé maître de chapelle du Chapitre de Notre-Dame de Paris, et que, par là, la maîtrise de la Chapelle de cette Eglise étant vacante, il faudrait délibérer sur ce que la Compagnie trouvera à propos de faire sur ce sujet; sur quoi ayant esté opiné, il a esté délibéré que la charge de maître de musique de cette Eglise sera mise au concours le 25 octobre 1694 pour estre donnée à celui qui en sera trouvé le plus capable, Messieurs lesdits cellériers étant priés d'en écrire dans toutes les principales villes du royaume»<sup>2)</sup>.

Le successeur de Campra, Bart, ne fut nommé que le 10 février 1696, aux gages de 18 livres par mois<sup>3)</sup>.

Ainsi, soit hasard, soit tactique, le séjour de Campra à Paris entraîne sa rupture définitive avec le chapitre de St. Etienne. C'est maintenant

Picot s'en vont à Paris, soit seuls, soit avec les maîtres de musique, «afin de se perfectionner dans la profession» et «pour apprendre les nouvelles modes» en 1685, 1688, 1713 et 1715. Voir notre ouvrage, *L'Académie de musique et le Concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse*, p. XI. Ils obtiennent, dans ce but, des congés.

1) Arch. dép. de la H<sup>te</sup> Garonne. Série G. Reg. n° 152. Don du 3 juillet 1694.

2) Ibid. Don du 7 août 1694.

3) Ibid. Don du 10 février 1696.

à Notre-Dame qu'il va falloir suivre le musicien pour examiner les diverses péripéties de sa carrière.

#### IV.

Nous venons de voir que, dès le 3 juillet 1694, l'assemblée capitulaire de St. Etienne enregistre la nomination de Campra en qualité de maître de musique de l'église métropolitaine de Paris. C'est, en effet, le 21 juin 1694, qu' André Campra fut promu à cette dignité. Il n'avait pas encore 34 ans, et la distinction dont il était l'objet lui ouvrait une voie aussi brillante qu'enviée<sup>1)</sup>.

Voici le texte de la délibération du chapitre de Notre-Dame relative à la nomination de Campra. Après avoir accordé à son prédécesseur Jean Mignon<sup>2)</sup>, ancien enfant de chœur de la maîtrise et maître de musique à Senlis<sup>3)</sup>, le canonicat de St Aignan, le chapitre ajoute:

«*Postmodum, actæ sunt gratiæ per Dominos organo Domini Decani ipsi Domino Joanni Mignon de munere Magistri Musices et Symphoniarchæ Ecclesiæ Parisiensis, per ipsum, per triginta annos digne laudabiliter et sapienter gesto, ac illico, receptus fuit per Dominos in illius locum, Magister Andræas Campra, Clericus diocesis Aquisextiensis, nuper symphoniarcha Ecclesiæ Metropolitanae Tolosane, in Magistrum musices et Symphoniarcham Ecclesiæ Parisiensis, ad hujusmodi munus gerendum ad stipendia assueta et quamdiu Dominis placuerit*»<sup>4)</sup>.

Si l'on rapproche ce texte de ceux des délibérations capitulaires de St. Etienne de juillet et d'août 1694, on constate que le maître de musique toulousain passa directement de sa maîtrise provinciale à celle de Notre-Dame, et qu'entre ces deux situations, il ne remplit aucune autre fonction. C'est donc à tort qu'un grand nombre de biographes ont soutenu que Campra, avant d'entrer à Notre-Dame, occupait chez les Jésuites (à la Maison Professe de Paris) la place laissée libre par

1) Campra n'était pas le premier maître de chapelle de St Etienne qui fût passé à N. D.; en 1575, cet honneur était accordé à Raymond de la Cassaigne. L'abbé Chartier (F. L.) *L'ancien chapitre de N. D. de Paris et sa maîtrise, d'après les documents capitulaires.* (1326—1790) Paris, 1897, p. 80.

2) On connaît de Jean Mignon:

10) 5 messes à 4, 5 et 6 voix qui furent imprimées chez Ballard. Dans l'Appendice musical qui termine l'ouvrage précité, l'abbé Chartier a publié le Kyrie, le Gloria et le Sanctus de la Messe *Johannes est nomen ejus* et le Domine salvum de la Messe *Lætitia sempiterna* (p. 263 et suiv.).

20) Des Airs à 4 parties publiés par Robert Ballard en 1664. Jean Mignon fut nommé maître de musique le 30 août 1664.

3) Cf. L'abbé Chartier loc. cit. p. 112. — La prébende de St Aignan, dans l'histoire de Notre-Dame, a un caractère constant; elle est toujours accordée aux chantres ou bénéficiers dont les chanoines désirent récompenser les bons et fidèles services.

Cf. Chartier loc. cit. p. 63, p. 183 et suiv.

4) Arch. nat. Registres capitulaires de N. D. de Paris. — Délibération du lundi, 21 juin 1694. LL. 225 f° 118. 119. — Le titre de «symphoniarque», donné au maître de musique, remontait au 16 janvier 1645.

la démission de Charpentier<sup>1)</sup>. De tous les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Borde est le seul à garder le silence sur cette particularité, silence d'autant plus significatif, qu'ainsi que nous l'avons déjà dit, il assure tenir sa notice biographique sur Campra de la main même de celui-ci<sup>2)</sup>.

La réception de notre musicien au chœur de Notre-Dame ne paraît pas avoir été précédée du concours auquel l'usage subordonnait le choix de tout maître de musique. On l'a taxée d'irrégulière, et il semble bien qu'elle suscita quelque cabale. C'est, du moins, ce qui résulte de plusieurs textes. Il y a d'abord le passage suivant du *Diaire* de l'abbé Claude Chastelain:

«Le Lundi 21 juin 1694, M. Mignon, maître de musique, fut fait chanoine de Saint-Aignan et M. Campra d'Aix, qui venoit de Toulouse, maître de musique, qui n'eut contre lui que les intendants de la musique»<sup>3)</sup>.

Il y a ensuite les vers ci-après dus à la muse didactique de Serré de Rieux:

«Campra chargé d'accords moissonnés à Toulouse,  
Allarma dans Paris une brigue jalouse,  
Qui par de vains efforts osa lui disputer  
Un prix que son sçavoir eut droit de remporter.  
Bientôt, à ses rivaux il devint redoutable,  
De ses premiers Motets le souvenir durable,  
Dans son écart prophane à la Cour conservé,  
Le conduisit enfin dans un poste élevé<sup>4)</sup>».

Ainsi, la «brigue jalouse» dirigée contre Campra s'alimentait auprès des intendants de la musique de Notre-Dame<sup>5)</sup>; mais, le musicien, très-

1) Jal et l'abbé Chartier ont fait justice de cette allégation qu'on trouve reproduite dans Titon du Tillet (2<sup>e</sup> Suppl<sup>t</sup> au *Parnasse français*, p. 19), dans le *Dictionnaire des artistes* (I. p. 309), dans les *Anecdotes dramatiques* (III. p. 89), dans le *Dictionnaire de la Provence* d'Achard (III. p. 156), dans Fétis, A. Pougin (*Revue et gazette musicale de Paris*, 22 7<sup>bre</sup> 1861), dans la biographie Michaud, dans la *Grande Encyclopédie*, etc.

2) La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, III. p. 401.

3) L'abbé Claude Chastelain et son *Diaire* ou *Journal*, par l'abbé Valentin Dufour. (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris* VIII, 1885 p. 315.) L'étude de l'abbé Dufour a été établie au moyen des notes, malheureusement fort courtes, prises dans le *Diaire* de Chastelain par M. Gilbert qui, pendant 30 ans, fut le conservateur de la cathédrale de Paris. — Le *Diaire* de Claude Chastelain, chanoine de N. D. conservé dans les archives de cette église, était un volume de 559 pages qui s'étendait du 27 février 1658 au 3 avril 1711; il fut lacéré par la populace le 14 février 1831.

4) Serré de Rieux: *Dons des Enfants de Latone; La Musique*, Chant IV. p. 114 (1734). — L'auteur, par «poste élevé», entend la charge de maître de musique de la chapelle du roi qu'occupait Campra lorsqu'il écrivit son poème.

5) En principe, le Chantre de N. D. avait la haute surveillance sur la maîtrise; mais les Chanoines choisissaient parmi eux des «intendants de la Maîtrise» chargés d'exercer un contrôle sur cette institution et de diriger le jury qui examinait les candidats maîtres de musique, lors du concours essayé pour la 1<sup>ère</sup> fois en 1568. (Chartier, loc. cit. p. 79.)



manceuvrier, avait su se concilier des intelligences dans le sein du chapitre. Ceci, nous le savons de sa propre bouche, car il nous apprend lui-même que, s'il put entrer de plain-pied à la maîtrise de la cathédrale, il dut cette faveur à la protection d'un des chanoines les plus influents de l'église. Campra, dédie, en effet, sa première œuvre, son 1<sup>er</sup> Livre de *Motets* (1695) à M. de Lagrange Trianon, Abbé de S<sup>t</sup> Sever, Chanoine de l'Eglise de Paris et Conseiller au Parlement, qui avait tout particulièrement apprécié sa musique, et sa dédicace explique aussi clairement que possible de quelle façon il obtint le poste si convoité de maître de musique de la métropole<sup>1)</sup>:

«Monsieur,

«En donnant pour la première fois mes ouvrages au public, mon principal devoir est de luy apprendre que vous êtes la personne du monde à qui j'ay le plus d'obligation. Au milieu de l'attention sérieuse que vous donnez au service des Autels et au ministère de la Justice, vous avez écouté mes chants et vous les avez favorisé d'une approbation si éclatante, qu'elle a entraîné celle de tout vostre auguste Chapitre. C'est par vous, Monsieur, qu'il m'a reçu comme s'il m'avait attendu, et c'est à vous encore à qui je dois les agrémens que je trouve chaque jour au service de cette majestueuse Eglise. Enfin, c'est vous qui, en m'élevant, avez redoublé en moi l'ardeur et le génie que Dieu m'a donné pour les chants sacrez. Que ceux qui prendront goût à ces Motets sçachent donc que c'est à vous qu'ils ont obligation de ce qu'ils y trouveront de meilleur; qu'ils entrent de part dans la reconnoissance que je vous dois et qu'ils m'aydent à publier la sensibilité et le respect avec lequel je suis, Monsieur,

Vostre très-humble, très-obéissant et très-obligé serviteur,

Campra<sup>2)</sup>».

Voilà donc le mystère un peu éclairci; grâce à la protection et à l'influence de M. de Lagrange Trianon, le chapitre a «reçu Campra, comme s'il l'avait attendu»; mais le procédé ne s'était point imposé sans provoquer quelques protestations.

Le lendemain de sa réception, le mardi 22 juin, Campra est installé par M. le Chantre; il «commença à battre la mesure à l'antienne de Magnificat de Saint Fargeau», rapporte le Chanoine Chastelain<sup>3)</sup>. Le règlement que le nouveau maître doit faire appliquer date du 15 novembre 1632; il prescrit l'entretien de 12 enfants de chœur, d'un maître de musique, d'un maître de grammaire, de deux serviteurs, et entre dans de minutieux détails relatifs aux prestations en nature (pain, vin, viande,

1) Charles de Lagrange Trianon, Conseiller clerk au Parlement de Paris le 13 mai 1682, Abbé de S<sup>t</sup> Sever et Chanoine de l'Eglise métropolitaine de Paris mourut le 10 juillet 1733 à l'âge de 83 ans. Il était fils de Louis de La Grange, Conseiller au Parlement et Président en la 2<sup>e</sup> chambre des Requêtes. Cf. La Chesnaye Desbois, IX. p. 686.

2) Dédicace de la 1<sup>ère</sup> édition des *Motets à I. II et III rois, avec la Basse continue par Monsieur Campra, Maître de Musique de l'Eglise de Paris*. 1695. Christophe Ballard (Bib. nat. Rés. Vm.<sup>1</sup> 103). — La 2<sup>e</sup> édition (1700) porte l'indication: Livre premier. — (Bib. nat. Vm.<sup>1</sup> 1086).

3) L'abbé Claude Chastelain et son *Diaire ou Journal*. p. 315.

épicerie, chauffage, vêtements), que le chapitre accorde à la maîtrise<sup>1)</sup>. En même temps, Campra va être chargé de diriger la musique des nombreux *Te Deum* chantés à l'occasion des victoires remportées par les armées royales. Dès le mois de juillet, pour la prise de Gerone, on l'autorise à se procurer des «musiciens externes» mais, à condition qu'ils soient de bonne tenue:

«*Ad dictum Te Deum pleniori choro decantandum placet Dominis ut . . . . Magister Andraeas Campra, Magister musices puerorum chori assumat quosdam Cantores externos, modestos quidem nec inverrecandos qui musice ea propter se jungant*»<sup>2)</sup>.

De plus, il assiste à des auditions de candidats chantres; le 2 juillet, il est présent à l'examen que passe devant le chapitre François Franquefort<sup>3)</sup>.

Les frais nécessités par l'engagement des «musiciens externes» ne se chiffrent pas par de grosses sommes. Ainsi, le trésorier de la Compagnie, le sieur Dumeynet, rembourse à Campra 12 livres pour les musiciens étrangers qui ont collaboré au *Te Deum* chanté après la prise de Palamos<sup>4)</sup>. Ces musiciens sont généralement payés sur le pied de 1<sup>re</sup> 10<sup>s</sup> par musicien et par séance<sup>5)</sup>; le prix de 12 livres correspond donc à l'engagement de 8 musiciens. C'est Campra qui en fait l'avance, quitte à en poursuivre, auprès du trésorier, le remboursement moyennant la présentation d'un mémoire<sup>6)</sup>. Parfois, l'importance de la solennité exige la participation d'un plus grand nombre de musiciens étrangers à la maîtrise et la somme dépensée à cet effet peut alors s'accroître considérablement. Ainsi, après la signature du traité de Ryswick, un *Te Deum*, chanté à Notre-Dame, y amène des chanteurs externes pour lesquels le chapitre paie 70 livres<sup>7)</sup>. Campra qui, en sa qualité de maître de musique, logeait à la maîtrise, dans l'hôtel Gaillon<sup>8)</sup>, tenait à ce que son appartement fût propre et en bon état. En septembre 1694, le chapitre prend une délibération pour faire exécuter des réparations dans la chambre de

1) Abbé Chartier. Loc. cit.

2) Arch. nat. LL 225. fo 138. Don du 24 juillet 1694.

3) Arch. nat. LL 225. fo 131. Don du 2 juillet 1694.

4) Arch. nat. LL 225. fos 146. 147. Don du 30 juillet 1694.

5) On voit, en effet, que 2 musiciens externes sont payés 3 livres, et que 8 musiciens externes touchent 12 livres. (Dons du 30 juillet 1694 et du 11 décembre 1697. Arch. nat. LL 226 fo 176). — Voir aussi: Don du 21 juin 1697 (Prise d'Ath) LL 227 fo 122, Don du 26 août 1697. (Prise de Barcelone) LL 227 fo 172.

6) «*Ut patet ex memoriali super hoc exhibito*», dit le texte des délibérations relatives aux remboursements.

7) Don du 10 janvier 1698. LL 227 fo 269. — Sur la célébration de la paix, voir *Mercure galant*, nov. 1697: p. 210 et suiv.

8) Le transfert de la maîtrise dans la maison donnée par Roger de Gaillon, ancien supérieur du Collège d'Harcourt fut décidé le 14 mars 1455. — La maîtrise se trouvait là à proximité de l'église, près de la petite porte de N. D. dite porte rouge. La maison fut complètement refaite au XVIII<sup>e</sup> siècle. (Chartier, loc. cit. pp. 53, 54.)

son musicien; on décide que le manteau de la cheminée, qui tombe de vétusté, sera remis à neuf et établi de façon plus élégante<sup>1)</sup>.

Mais le maître de musique témoignait aussi de ses tendances artistiques en proposant aux chanoines d'introduire certaines modifications dans la disposition du chœur. Au mois d'octobre 1694, il demande qu'il soit apporté un changement à l'emplacement des chanteurs de la «schola» pendant les vêpres. Il désire que, dans l'intérêt de l'ensemble vocal, et pour assurer une meilleure exécution, ceux-ci se groupent autour du lutrin. Les chanoines, fidèles traditionnalistes, repoussent la proposition de Campra:

«*Magistro Andraea Campra Ecclesiae Symphoniarcha petente ut in vespers quibus musice canitur schola cantorum ad majorem vocum unionem et consonantiam ad Aquilam descenderet, conclusum fuit nihil esse innovandum.*»<sup>2)</sup>.

Les registres des délibérations capitulaires renferment peu de détails concernant Campra durant l'année 1695. A cette époque, il s'est lié avec une famille de luthiers, la famille Chéron, et le 6 février 1695, d'après ce que rapporte Jal, «André di Campra (sic) maître de musique de N. D. de Paris fut parrain à St Pierre aux Bœufs d'un fils de J<sup>e</sup> B. Chéron»<sup>3)</sup>. Il nous semble vraisemblable d'admettre que ce jeune Chéron n'est autre qu'André Chéron, le futur maître de composition de J. M. Leclair qui, en 1734, entra à l'opéra en qualité de joueur de clavecin, et qui, par la suite, devint batteur de mesure, 1<sup>er</sup> maître du chant et inspecteur de l'orchestre<sup>4)</sup>. André Chéron mourut à Paris, au mois d'octobre 1766<sup>5)</sup>. Quelques mois après le baptême d'André Chéron, un autre représentant de cette famille, Louis Chéron, entra à la maîtrise de N. D. en qualité d'enfant de chœur<sup>6)</sup>.

A la fin de l'année, à l'occasion de la nomination de M<sup>re</sup> de Noailles

1) Arch. nat. Don du 24 7<sup>bre</sup> 1694. LL 225, f<sup>o</sup> 196.

2) Cf. Don du 22 octobre 1694. LL 225, f<sup>o</sup> 254.

3) Jal, loc. cit. p. 310. — Un Nicolas Chéron est luthier, à Paris en 1658. le 19 mai de cette année, en présence de son frère Jean aussi luthier, il fait baptiser un fils à St André des Arts (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, p. 9). Un Chéron, luthier renommé pour ses bonnes cordes, habite en 1691, rue de la vieille Bouclerie (Abraham du Pradel, *Livre commode des adresses de Paris*, p. 112). Un autre Chéron, rue Dauphine, figure pour 5 livres sur le rôle de la Capitation des musiciens symphonistes pour l'année 1696 (Arch. nat. ZIII 657).

4) Cf. Arch. de l'Opéra: *Ms. Amelot et Œuvres mêlées* de Travenol, 1775, p. 97. André a laissé des Sonates de flûte (op. I. 1727. op. II. 1729. Il a composé le e d'un ballet militaire joué le 3 août 1735 au collège Louis le Grand (*Mercure* 1735, p. 1834), et un motet à grand chœur de lui fut exécuté le 8 7<sup>bre</sup> : concert spirituel. (*Mercure*, 7<sup>bre</sup> 1735, p. 2111). Sa lettre d'enterrement se trouve au cabinet des titres de la Bib. nat. Ms. 34.

Don du 22 7<sup>bre</sup> 1695. Arch. nat. LL 225, f<sup>o</sup> 443. Un Jacques Michel Chéron, is et musette de Poitou de l'Ecurie, mourut en 1740 et fut remplacé par de Machy (Arch. nat., 9 novembre 1740. Ol 84, f<sup>o</sup> 506).

au siège archiépiscopal de Paris, en remplacement de M<sup>sr</sup> de Harlay<sup>1)</sup>, Campra, conformément à l'usage, reçoit, ainsi que tous les membres de la maîtrise, quelques libéralités du nouveau prélat<sup>2)</sup>. Le «Maistre de musique» touche, en effet, 6 escus blancs, soit 21 livres 16 sols, et la somme totale distribuée par M<sup>sr</sup> de Noailles, à son joyeux avènement, s'élève à 525 livres, 6 sols<sup>3)</sup>.

Pour célébrer la mémoire de M<sup>sr</sup> de Harlay, le chapitre décide qu'il sera chanté une messe solennelle, et 18 livres sont accordées aux musiciens étrangers qui, dans cette circonstance, se joignent à ceux de l'église<sup>4)</sup>.

Campra semble s'acquitter de ses fonctions à la satisfaction du chapitre, puisque celui-ci l'admet au nombre des prébendiers, en lui octroyant le canonicat de S<sup>t</sup> Jean-le-Rond, que l'on réservait aux bons et fidèles serviteurs, comme celui de S<sup>t</sup> Aignan (mai 1696):

*«Canonicatus et Præbenda subdiaconales S. Joannis Rotundi in Ecclesia Parisiense ad collationem provisionem et quamvis aliam Dominorum dispositionem pleno jure existentes, vacantes nunc per dimissionem puram et simplicem Magistri Caroli Laurent, illorum ultimi pacifici, in manibus Dominorum factam et admissam, collati sunt per Præfatos Dominos in communi, latis de more per scrutinium suffragiis, Magistro Andreae Campra, clerico diocesis Aquisextiensis, Magistro musices ac symphoniarchæ Ecclesiæ, deque ejus gremio existenti aliasque sufficienti capaci et idoneo, qui juravit et fuit installatus in propria a parte sinistra chori servatis solemnitatibus assuetis»<sup>5)</sup>.*

Quelque temps après (décembre 1696), le chapitre adresse à Campra ainsi qu'à Gérôme Hynel et à François Nadal, un avertissement pour engager ces trois détenteurs de bénéfices sousdiaconaux à régulariser leur situation en devenant sousdiacres<sup>6)</sup>. Toujours est-il que, sur l'en-tête de son 2<sup>e</sup> Livre de *Motets*, publié en 1700, Campra porte le titre de «Chanoine de S<sup>t</sup> Jean-le-Rond».

Mais, en dépit de ses fonctions professionnelles et de ses dignités ecclésiastiques, notre musicien, tourmenté par le démon du théâtre, s'occupe à écrire des pièces lyriques. Avant que l'*Europe galante* ne vienne triompher à l'Opéra, Campra s'essaye dans le genre plus modeste du «Divertissement»; il écrit de la musique pour des fêtes particulières, cher-

1) M<sup>sr</sup> François de Harlay mourut le 6 août 1695; il était archevêque de Paris depuis le 3 janvier 1671. Son remplaçant, Louis-Antoine de Noailles, quittait, pour venir à Paris, le siège épiscopal de Châlons.

2) On trouvera dans le livre de l'abbé Chartier la liste des gratifications accordées lors de l'installation de M<sup>sr</sup> de Juigné, le 5 avril 1782. pp. 180—181.

3) Arch. nat. 10 novembre 1695. LL 225, f<sup>o</sup> 495.

4) Arch. nat. Don du 26 novembre 1695. LL 225, f<sup>o</sup> 504.

5) Do. Don du 11 mai 1696. LL 225, f<sup>o</sup> 614. Laurent avait démissionné après deux avertissements, au Chapitre général de Pâques, le 7 mai 1696. LL 225. f<sup>o</sup> 610.

6) Do. Don du 31 décembre 1696. LL 225, f<sup>os</sup> 750. 751.

chant, semble-t-il par là, à préparer sa voie et à amadouer l'opinion, avant de frapper le grand coup qu'il médite. Bien certainement, le projet de l'*Europe galante* a transpiré dès l'été de 1697; nous n'en voulons pas d'autre preuve que l'entreilet suivant du *Mercur*, relatif à un divertissement exécuté chez le duc de Sully:

«Le divertissement dont vous allez lire les paroles a fait partie d'une Fête que M<sup>sr</sup> le Duc de Sully donna il y a quelque temps, à S. A. R. M<sup>sr</sup> le Duc de Chartres.

Il a esté composé par l'Auteur de l'*Europe galante* qui est un Balet que l'on propose pour cet hiver et dont on dit beaucoup de bien dans le monde. Vous jugerez, par cette pièce, des espérances que l'on doit concevoir de l'auteur».

Ainsi donc, l'auteur de l'*Europe galante* est déjà connu au mois de septembre 1697<sup>1)</sup>, et on fait grand cas, de son talent, dans le monde. Nous retrouvons encore ici le Campra manœuvrier et insinuant que nous avons déjà vu à l'œuvre. Il ne veut pas se dévoiler devant le chapitre de N. D., mais il soigne au-dehors une personnalité déguisée.

Il n'est pas sans intérêt d'examiner le sujet de la première composition profane donnée par Campra à Paris. Consultons donc le *Mercur* qui, sur ce point, va nous fournir tous les détails désirables. Le «divertissement», mis en musique par notre musicien, comporte comme personnages, la Nuit, Apollon, Mars; l'auteur des paroles n'a pas jugé à propos de se faire connaître, et sa réputation n'a rien à perdre de cet excès de modestie, car le scénario qu'il a confié à Campra ne brille ni par l'originalité, ni par le style. Les lieux communs y abondent et la versification en est plate; tel quel, toutefois, il ne se prête pas trop mal à la musique, car, en mettant en action trois personnages très-différents, la Nuit, Apollon et Mars, il permet au compositeur de varier ses airs, de passer de la douce câlinerie d'un «sommeil», à l'harmonieuse vivacité des jeux d'Apollon, et à l'allure héroïque du Dieu de la guerre.

«Sommeil qui me suivez sans cesse,  
Eloignez de ces lieux vos languissans pavots,  
J'y veux voir régner l'allégresse».

C'est en ces termes que la Nuit appelle Apollon près du héros (le duc de Chartres), et tous deux de chanter un duo par où ils assurent que:

«Le jour est le temps de la gloire,  
La nuit est celui des plaisirs.»

Arrive Mars; selon lui, la présence d'Apollon n'est point conforme aux désirs de «l'aimable vainqueur», car:

«Le bruit et le fracas des armes  
Sont le seul Concert qui luy plaît».

A quoi, Apollon répond que le héros aspire à se délasser de ses exploits sur le Parnasse; après un duo de Mars et d'Apollon, une nouvelle inter-

1) *Mercur galant*, septembre 1697. pp. 228—229.



vention d'Apollon provoque les «ris et les chansonnettes»; enfin, pour conclure, un trio rassemble tous les personnages du divertissement<sup>1)</sup>.

La musique de cette pièce paraît perdue.

Si Campra, en tant qu'auteur de l'*Europe galante* préparait de la sorte le succès de sa future pièce, le même Campra, en tant que maître de chapelle de Notre-Dame, prenait bien garde de ne point effaroucher la susceptibilité des chanoines du chapitre.

Le 24 octobre 1697, l'*Europe galante* passait, en effet, à l'Opéra sous le couvert de l'anonyme; voici le titre de la 1<sup>ère</sup> édition de 1697, sortie des presses de Christophe Ballard:

*L'Europe || galante || Ballet,*  
*mis en musique || Par Monsieur \*\*\*\*\**  
A Paris.  
Chez Christophe Ballard, 1697.  
Avec Privilège de S. M.<sup>2)</sup>.

Le poème en était dû à Antoine Houdard de Lamotte qui, par une assez singulière coïncidence, semble avoir été, comme Campra, un transfuge du sacré au profane, car Voltaire et, après lui, la plupart des biographes du futur académicien, ont rapporté qu'avant de s'abandonner tout entier à la carrière dramatique, Houdard avait tâté de l'habit monastique<sup>3)</sup>.

L'*Europe galante* faisait son apparition à l'Académie royale de musique dans des conditions très favorables. Elle venait, en effet, après une période de marasme, remplie par des œuvres sans relief, et contrasta vivement par son tour vif, par son élégance affinée, avec la lourde médiocrité des productions qui l'avaient précédée. — Nous reviendrons, plus loin, sur les caractères musicaux de ce ballet. Bornons-nous, pour l'instant, à constater le demi-succès ou l'échec des opéras et ballets joués en 1695, 1696 et durant le premier semestre de 1697. Le *Ballet des Saisons* de l'abbé Pic et Colasse<sup>4)</sup> n'avait abouti qu'à exciter la verve satirique de J. B. Rousseau, et, par une juste réciprocité, le *Jason* du même Rousseau, mis en musique par Colasse, aiguissait celle de Gacon<sup>5)</sup>.

1) *Mercur galant*, septembre 1697. pp. 228 et suiv.

2) In-4<sup>o</sup> obl., Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>2</sup> 144. Dans une 3<sup>e</sup> édition, datée de 1699, le nom de Campra figure sur le titre. Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>2</sup> 146.

3) Fils d'un chapelier et ancien élève des Jésuites, Antoine Houdard de la Motte qui, en réalité, s'appelait Houdard, naquit à Paris le 16 janvier 1672. D'après Voltaire, il aurait été un an novice à la Trappe. La Biographie Michaud attribue cette retraite à l'insuccès de son premier ouvrage dramatique, la comédie des *Originaux*, qui tomba irrémédiablement au Théâtre italien en 1693. (Voir aussi *Biographie* Didot, XXIX. p. 263). Cf. Vie de J.-B. Rousseau dans les *Œuvres de Voltaire* et Jal *Dictionnaire critique*, pp. 687, 688.

4) Le *Ballet des Saisons* fut représenté, pour la 1<sup>ère</sup> fois, le 18 octobre 1695.

5) *Jason ou la Toison d'or*, Trag. lyr. en 5 actes et prologue, fut représentée, d'après les frères Parfaict, le 6 janvier 1696.

L'*Ariane et Bacchus* de Marais ne réussit pas mieux en 1696<sup>1)</sup> que la *Naissance de Vénus* de Pic et Colasse<sup>2)</sup>. Avec la *Méduse* de Gervais, on put espérer que la série noire était close, mais la pièce, après un assez bon début, ne se maintint pas<sup>3)</sup>. Enfin, *Vénus et Adonis* de J. B. Rousseau et Desmarets ne remporta qu'un demi-succès<sup>4)</sup>.

Tout au contraire, l'*Europe galante* s'affirma de suite comme un triomphe, et le «bien qu'on en disait dans le monde» avant son apparition, fut confirmé aussitôt après la première représentation. La cour s'y intéressa, et c'était là un gage important de bonne fortune. Dangeau raconte, en effet, que le grand Dauphin, après avoir assisté au conseil à Versailles, «allait ensuite à Paris (le 27 octobre) au nouvel opéra de l'*Europe galante* où madame la princesse de Conti le vint trouver»<sup>5)</sup>.

D'autre part, nous savons par Lecerf de la Viéville, pourtant peu suspect d'indulgence à l'égard des successeurs de son idole Lully, que le ballet de Campra avait remporté tous les suffrages; le «Comte» des Dialogues déclarant, que les nouveaux opéras ne lui font point plaisir, s'attire cette question du «Chevalier».

«Quoi, dit le Chevalier, l'*Europe galante* ne vous en a point fait? Pour celui-là, répondit M. du B.. J'avoue qu'il est privilégié et que je vais volontiers à l'Opéra toutes les fois qu'on le joue».

«C'est toujours quelque chose, reprit le Chevalier, et vous faites bien de l'excepter; car il y auroit de la témérité à aller contre le goût général et M. de Francine qui le sait bien, vous dira qu'aucun opéra, même de Lulli, n'a été plus suivi que l'*Europe galante*»<sup>6)</sup>.

Lecerf ne se borne pas à admirer l'*Europe galante* en bloc; il découvre à ce ballet des beautés particulières; ainsi, «le Comte» trouve que «les accompagnements de nos Airs de mouvement ont un chant aussi suivi qu'ils doivent l'avoir, liés comme ils sont aux airs qu'ils accompagnent, et qu'ils jouent et travaillent quelquefois d'une manière fort sçavante»; et, de cette «manière fort sçavante», il donne comme exemple le 1<sup>er</sup> air du II<sup>e</sup> acte de l'*Europe galante*: «Descendez pour régner sur elle»<sup>7)</sup>.

1) *Ariane et Bacchus*, Trag. lyr. en 5 actes et prologue de Saint-Jean et Marin Marais fut représentée le 8 mars 1696.

2) *La Naissance de Vénus*, Trag. lyr. 5 actes et prologue — 1<sup>er</sup> mai 1696.

3) *Méduse*, Trag. lyr. 5 actes et prologue par l'abbé Boyer et Gervais: 13 janvier 1697.

4) *Vénus et Adonis*, Trag. lyr. 5 actes et prologue; 17 mars 1697. Le ballet d'*Ariane* de l'abbé Pic et Lacoste, joué le 9 juin 1697 eut le même sort.

5) *Journal* de Dangeau — Dimanche 27 octobre à Versailles, VI. p. 217. Ed<sup>n</sup> Soulié.

6) Lecerf de la Viéville, *Comparaison entre la musique italienne et la musique française*. 3<sup>e</sup> Dialogue, p. 97.

7) Ibid. 2<sup>e</sup> Dialogue, p. 75. — Voici, d'après le catalogue de M. de Lajarte, quelle était la distribution de l'*Europe galante* en 1697:

*Prologue*: La Delle Clément (Vénus), le Sr Desvoves (La Discorde).

A la reprise de 1725, le succès n'était pas encore épuisé et le *Mercur*e faisait le plus grand éloge de la pièce:

«A l'Opéra . . . on donne *l'Europe galante* le Mardi et le Jeudi. Ce Ballet est extrêmement goûté. Le Sieur Muraire y chante un air Italien d'une beauté parfaite et dont l'exécution est tout-à-fait ravissante»<sup>1)</sup>

De son côté, Titon du Tillet ne marchande pas les compliments au talent de Campra. Après avoir rappelé combien on goûtait ses motets à Notre-Dame «où il y avoit toujours un grand concours de monde pour les entendre», il ajoute:

«Mais l'étendue de son génie se trouvant trop resserrée dans la composition des Motets, il s'ouvrit une carrière plus vaste et composa des opéra. Il suivit les traces du grand Lulli et devint presque son égal par la variété, les grâces, la beauté et l'excellence de sa Musique. Il débuta par *l'Europe galante*, Opéra-ballet en 4 Entrées et un Prologue (1697), qui eut un succès prodigieux; on peut même regarder ce Ballet comme le plus parfait qui ait paru sur le théâtre»<sup>2)</sup>.

Maupoint n'est pas moins dithyrambique et fait heureusement ressortir une des caractéristiques les plus frappantes de la manière du musicien, à savoir son italianisme:

«C'est (*l'Europe galante*), le premier Opéra de M. Campra et un des meilleurs qui aient paru depuis Lully. Cet opéra fit connaître que l'heureux génie de M. Campra n'était pas borné à la seule Musique d'Eglise, et quelque réputation qu'il eût déjà acquise par les beaux Motets qu'il avait fait chanter en l'Eglise de Paris, ce nouveau genre de Musique ne lui en fit rien perdre et justifia qu'il étoit propre à l'une et à l'autre Musique, toujours variée et nouvelle par le goût des Musiques étrangères qu'il a sçu allier aux manières Françoises»<sup>3)</sup>.

Comme bien l'on pense, la situation de Campra, musicien d'église préoccupé, dans l'exercice de ses fonctions, de son labeur dramatique, n'alla point sans donner lieu à des anecdotes, et de Fontenay se fait l'écho de l'une d'elles, en racontant l'épisode suivant:

*1<sup>re</sup> Entrée* (La France): La Delle Desmatins (Céphise), le Sr Thévenard (Sylvandre), le Sr Boutelou (Philène).

*2<sup>e</sup> Entrée* (L'Espagne): Le Sr Chapelet (Don Pedro), le Sr Hardouin (Don Carlos).

*3<sup>e</sup> Entrée* (L'Italie): La Delle Moreau (Olympia), Le Sr du Mesny (Octavio).

*4<sup>e</sup> Entrée* (La Turquie): La Delle Desmatins (Zaïde), la delle Rochois (Roxane), le Sr Thévenard (Zuliman).

*Ballet*: Les Delles Subligny, Dufort, Carré, le Sr Balon. (Lajarte I. pp. 83—85.)

1) *Mercur*e, février 1725, p. 365.

2) Titon du Tillet, *Deuxième Supplément du Parnasse français*, pp. 19—21. — Cette phrase a été reproduite textuellement par l'abbé Paul dans le *Dictionnaire de la Provence et du Comtat Venaissin par une Société de gens de lettres* (Achard). III. p. 156.

3) Maupoint, *Bibliothèque des Théâtres*, 1733. p. 124. — On retrouve l'allusion au caractère de la musique de Campra et à la conciliation qu'il a tentée entre le goût français et le goût italien dans Durey de Noinville (*Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, II. p. 23.)

«Il (Campra) s'endormit un jour pendant les vêpres, en rêvant de cet opéra (*l'Europe galante*). Ayant été salué, selon la coutume, par un sous-chantre qui lui entonna un demi-verset de l'antienne, il se réveilla en sursaut, et, la tête remplie de son opéra, il répondit en chantant ces paroles franques qui terminent la pièce: «Vivir, vivre, gran Sultana» etc. On ne lui en fit point de crime. Mais il mit cet opéra sous le nom de son frère pour ne pas s'exposer à perdre sa place à Notre-Dame. Cependant, se trouvant à une des répétitions où il y avait un passage qui n'alloit pas à son gré, sa vivacité naturelle l'emporta; il sauta sur le théâtre en disant qu'il n'avait pas fait ce morceau pour être exécuté de la sorte. Cette aventure fit du bruit et l'obligea de quitter l'état ecclésiastique. Le succès prodigieux de cet opéra le dédommagea bien amplement de la perte de sa place et le fit connaître comme un des plus grands compositeurs de son temps»<sup>1)</sup>.

Quoiqu'il en soit de l'aventure narrée par de Fontenay, il semble bien que celui-ci se trompe en rattachant à une répétition de *l'Europe galante* l'algarade du maître de chapelle, sautant sur le théâtre, en une attitude peu compatible avec le port du petit collet. Les répétitions de *l'Europe galante* eurent lieu, vraisemblablement, durant les derniers mois de l'été de 1697, et c'est seulement en octobre 1700, ainsi que nous le verrons plus loin, que Campra quitta Notre-Dame. La scène rapportée par Fontenay ne saurait donc s'appliquer à cet opéra; elle s'appliquerait mieux à *Hésione* qui passa en décembre 1700 et dont les répétitions durent s'effectuer à l'automne de cette année.

Campra, afin de sauvegarder sa situation au chœur de Notre-Dame, s'était imaginé d'attribuer *l'Europe galante* à son frère cadet Joseph, dont nous avons donné précédemment l'acte de baptême. Au témoignage de Fontenay, on peut, à cet égard, ajouter ceux de la Borde<sup>2)</sup> et des frères Parfaict. Ces derniers disent:

«N'osant faire paroître cet opéra sous son nom, il le mit sous celui de son frère cadet, ce qu'il observa pour les suivants jusqu'au temps qu'il quitta la place dont nous venons de parler. Ainsi, nulle difficulté au sujet du titre que portent plusieurs opéras de l'ainé qui sont marqués: De M. Campra le cadet. Ce cadet, qui étoit fort honnête homme, n'a jamais sçu une note de musique»<sup>3)</sup>.

1) De Fontenay, *Dictionnaire des Artistes*, I. pp. 309. 310.

2) La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, III. p. 401.

3) Frères Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique*. Ms. Arch. Opéra (Copie Nutter). pp. 292. 293. Les frères Parfaict, à propos de *l'Europe galante*, commettent une inexactitude. Ils disent, en effet: «Ce Ballet qui est le modèle et le chef-d'œuvre des ouvrages de ce genre, le coup d'essai de la musique lyrique de la Motte, et la première musique sur des paroles françaises de Campra . . .»; les mots que nous avons soulignés expriment une erreur, puisque nous avons vu qu'avant de donner *l'Europe galante* à l'Opéra, Campra avait composé, sur des paroles françaises, le divertissement joué chez le duc de Sully. En outre, il est très probable, qu'ainsi que nous l'avons dit plus haut, le premier librettiste de Campra fut M. Giffon d'Arles. Là encore, Campra avait mis en musique des paroles françaises.

Arrêtons-nous un peu sur la déclaration des frères Parfaict. Les deux premières éditions de l'*Europe galante* (1697 et 1698)<sup>1)</sup> sont anonymes; la troisième celle de 1699, porte l'indication «par M<sup>r</sup> Campra», indication rendue équivoque par le titre du *Carnaval de Venise* où on lit textuellement: «Ballet mis en musique par M. Campra le Cadet». Ici, l'attribution à Joseph Campra est bien explicite, et le M. Campra tout court de la 3<sup>e</sup> édition de l'*Europe galante* peut fort bien passer, aux yeux des personnes mal informées pour M<sup>r</sup> Campra le cadet. Mais, comme l'écrit M. Arthur Pougin, nul n'ignorait la paternité de Campra et son secret était vraiment celui de Polichinelle. Dès l'apparition de la pièce, il courait dans Paris une chanson que l'on chantait sur l'air: «O filii et filiae» afin d'en bien souligner l'ironie.

«Quand notre Archevesque sçaura  
L'Auteur du nouvel Opéra,  
De sa Cathédrale Campra  
Décampera».

Il existe plusieurs versions de ce quatrain. Outre celle qui précède, et qui provient du chansonnier de Maurepas<sup>2)</sup>, le ms. Tralage donne la variante suivante:

«Quand notre Archevesque sçaura  
L'Auteur du nouvel Opéra,  
Aussitost il décampera  
De Campra»<sup>3)</sup>.

M. Weckerlin a publié le texte ci-après qui s'augmente de 4 nouveaux vers:

«Quand notre archevêque saura  
Que Campra fait un Opéra,  
Alors Campra décampera,  
Alleluia.

«Réjouissez-vous, Parisiens,  
Et vous heureux diocésains,  
D'avoir un si sage Prélat,  
Alleluia»<sup>4)</sup>.

Enfin, M. Arthur Pougin, dans la préface de *Tancrède* de l'édition Michaëlis, adopte une autre version très légèrement différente:

«Quand notre archevêque saura  
L'Auteur du nouvel opéra

Monsieur Campra décampera,  
Alleluia»<sup>1)</sup>.

1) La 2<sup>e</sup> édition de l'*Europe galante* se trouve à la Bib. de l'Opéra. Voir plus loin.

2) Chansonnier de Maurepas: Chansons (1697). — Bib. nat. Ms. fr. 12624. fo 269. «Sur l'opéra de l'*Europe galante*, auquel le S<sup>r</sup> Campra, Provençal, Maître de la Musique de l'Eglise de N. D. de Paris avoit travaillé.»

3) «Sur l'opéra de l'*Europe galante*, dont une partie de la musique a été faite par M. de Campra, maître de musique de N. D. de Paris, l'an 1697» (*Notes et Documents sur l'histoire des Théâtres de Paris, Extraits du Ms. Tralage* par le Bibliophile Jacob, p. 104.) On voit qu'ici on joue sur la particule sont s'affuble Campra. Il y a encore cette variante:

«Tout aussi tost de Campra  
Décampera».

4) J. B. Weckerlin, *Nouveau Musiciana* p. 49.



On était donc bien et duement fixé sur le subterfuge employé par le maître de musique de Notre-Dame.

Joseph Campra, auquel les frères Parfaict déniaient toute culture musicale, ne mérite point pareille appréciation.

Le supplément à la *Biographie* de Fétis assure qu'en 1686, Joseph Campra remplissait les fonctions de chef d'orchestre du théâtre d'opéra de Marseille, sous la direction de Pierre Gaultier<sup>2)</sup>. Et M. Alexis Rostang raconte même, à ce propos, une plaisante anecdote qui nous montre Campra triomphant par son habileté de chef d'orchestre, de l'avarice et du mauvais vouloir de son directeur<sup>3)</sup>. A l'époque de l'*Europe galante*, Joseph aurait occupé à l'opéra un emploi de joueur de basse<sup>4)</sup>. Plus tard, il retourna en province, et c'est vraisemblablement lui que nous rencontrons à Dijon en 1731. Cette année-là, en effet, on représenta, en cette ville, un divertissement «pour la feste de M<sup>sr</sup> le Comte de Tavannes, brigadier des armées du Roi et son premier lieutenant général en Bourgogne, dont la musique est du Sieur Campra, ordinaire de notre Académie»<sup>5)</sup>. Ainsi, Campra appartenait alors à l'Académie de musique de Dijon. M. de Gouvenain, qui relate ce fait, ignore le nom de l'auteur du poème du divertissement en question, lequel mettait en scène Comus, Daphnis et la Victoire<sup>6)</sup>.

En 1732, les dilettanti de Dijon entendent une nouvelle composition du même Campra. C'est une pièce allégorique intitulée: «*Le Génie de Bourgogne*» et imprimée la même année chez Augé, imprimeur et libraire de l'Académie<sup>7)</sup>.

Enfin, la qualité de musicien résulte de l'acte de décès de Joseph Campra, sur lequel figurent, en outre, les signatures de trois «ordinaires» de la musique royale:

«L'an mil sept cent quarante quatre, le trente et unième jour de Mars.

1) A. Pougin, Préface de *Tancrède* dans l'édition Michaëlis, p. 3.

2) A. Pougin, *Suppl<sup>t</sup> à la Biographie générale des musiciens*, I. p. 146.

3) Ibid.

4) Cf. Fétis, Pougin, de Lajarte (Préface de l'*Europe galante* de l'édon Michaëlis). Fétis (article Campra) dit que Joseph Campra était basse de violon à l'opéra depuis 1699; cette date paraît trop tardive.

5) Louis de Gouvenain: *Le Théâtre à Dijon*. 1888. p. 137. Bib. de Dijon. Imprimés, n° 12.779. — L'Académie de musique de Dijon avait été fondée en 1725; les statuts furent établis en 1728.

6) L. de Gouvenain, Loc. cit. p. 137. Une indication que nous devons à l'obligeante érudition de M. Ecorcheville semble de nature à faire connaître le nom du poète. Le catalogue de J. B. Mercier, libraire à Dijon pour le mois de décembre 1906, porte, en effet, la mention du Divertissement donné en l'honneur du C<sup>te</sup> de Tavannes, avec la rubrique suivante: «Musique de Le Jolivet, Dijon, Augé. in-4° de 11. pp.» — N'est-ce pas là le nom du poète, qu'on aurait pris, par erreur, pour celui du musicien?

7) L. de Gouvenain: Loc. cit. p. 137.

Joseph Campra, âgé de quatre-vingt deux ans, mugicien (*sic*), décédé d'aujourd'hui, a été inhumé par nous, prestre soussigné, faisant les fonctions curialles en cette paroisse, en présence de Messire jacque delaunai<sup>1)</sup>, prestre ordinaire de la musique du roy, de Guillaume Audiberet (*sic*)<sup>2)</sup>, ordinaire de la musique du roy et d'Augustin lepeintre<sup>3)</sup>, aussi ordinaire de la musique du roy qui ont signés avec nous.

Delaunay. Audibert.  
Chevalier Roussin, prestre.  
Augustin Lepeintre<sup>4)</sup>.

L'éclatant succès remporté par l'*Europe galante* s'affirme encore par la rapidité avec laquelle s'enlevèrent les éditions successives de la pièce. Il y en eut trois à Paris, chez Ballard, de 1697 à 1699, sans compter celle qui parut à Amsterdam, sans date, chez Le Cène, et qui semble devoir se placer vers 1700<sup>5)</sup>.

De plus, à partir de 1698, les *Recueils d'airs sérieux et à boire de différents auteurs*, publiés mensuellement par Ballard, contiennent des airs détachés de l'*Europe galante*, airs adaptés à des chansons à boire, parodiés, comme on disait alors, ainsi que des airs nouveaux ajoutés à la partition originale.

1) Jacques de Launay avait remplacé, comme chantre à la musique du roi, le <sup>sr</sup> Miracle mort le 7 novembre 1728. Une ordonnance de paiement est rendue en sa faveur le 3 juin 1729. (Arch. nat. O<sup>1</sup> 73, f<sup>o</sup> 180.)

2) Campra comptait un Guillaume Audibert au nombre de ses compatriotes. Nous connaissons, en effet, un musicien de ce nom, qui, après avoir été élevé à la maîtrise de St Sauveur d'Aix-en-Provence, sous la direction de l'abbé Pellegrin, devint «pensionné du concert de Toulon», puis maître de musique à l'Académie royale de Lyon, d'où il écrivait en 1746 au ministre des affaires étrangères pour lui proposer l'adoption d'un chiffre musical. (Voir Fétis I. et Marbot, *Les Maîtres de Chapelle de St Sauveur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 11. Voir aussi notre ouvrage, *L'Académie de musique et le concert de Nantes*, pp. 160—161.) Nous ne saurions affirmer que ce Guillaume Audibert est le même que celui qui assista à la mort de Joseph Campra.

3) Il y a eu plusieurs violonistes du nom de Lepeintre à la musique royale. Celui qui figure ici semble être Augustin Lepeintre, nommé le 19 août 1711 à la musique de la chambre. (Arch. nat. O<sup>1</sup> 55. f<sup>o</sup> 117.)

4) *Etat civil de Versailles* — Sépultures. — Paroisse Notre-Dame, 1744. — f<sup>o</sup> 18.

5) Nous avons donné ci-dessus le titre de la 1<sup>re</sup> édition. Voici ceux des éditions suivantes:

a) *L'Europe // Galante // Ballet // En Musique // Seconde Edition Augmentée //*  
A Paris, chez Christophe Ballard, 1698, in-4<sup>o</sup> obl. (Bib. de l'Opéra).

b) *L'Europe // Galante // Ballet // En Musique // Par Monsieur Campra //*  
*Troisième édition, revue et corrigée //*.

A Paris, chez Christophe Ballard, 1699, in-4<sup>o</sup> obl. (Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>2</sup> 146).

c) *L'Europe // Galante // Ballet // Mis en Musique // Par Monsieur Campra //*  
*Quatrième Edition Revüe Corrigée et Augmentée de Plusieurs Airs Italiens.*

A Amsterdam, chez Michel Charles Le Cène, s. d. in-4<sup>o</sup> obl.

(Bib. de l'Opéra).

Ces trois éditions sont des partitions réduites pour le chant et la basse. La partition d'orchestre complète parut en 1724 chez J. B. Ch. Ballard. (Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>2</sup> 147).

C'est ainsi que la livraison de mai 1698 renferme un air à boire consistant en une «parodie» du 2<sup>e</sup> air des Paysans de la 1<sup>re</sup> Entrée, et que celle de juin 1698 présente des «couplets sur des Airs de l'*Europe galante*». Ici, on a utilisé l'air des masques de la 3<sup>e</sup> Entrée, la Loure «pour les Ris et les Plaisirs» du Prologue et le 2<sup>e</sup> air pour les Espagnols de la 2<sup>e</sup> Entrée<sup>1</sup>).

Mais là ne se bornent par les manifestations de la faveur dont jouissait auprès du public l'œuvre de Campra. Celle-ci eut un tel retentissement chez les artistes, que l'un d'entre eux lui délivra, par une sorte d'hommage indirect, un témoignage de son admiration. En mai 1698, apparaissent, en effet, dans la même publication, deux «Airs ajoutés à l'*Europe galante* par M. Le Marchand, Organiste de S<sup>t</sup> Benoist<sup>2</sup>)».

Or, ce M. Le Marchand n'est autre que Louis-Marchand, le fameux organiste, qui occupait précisément en 1698 les orgues de S<sup>t</sup> Benoît et des Cordeliers<sup>3</sup>). Dès 1695, Marchand comptait, nous dit M. André Pirro, parmi les maîtres de clavecin les plus réputés et les plus recherchés, et, en 1697 et 1698, il alimentait, lui aussi, les Recueils de Ballard d'airs à boire de sa composition<sup>4</sup>). Son espèce de collaboration à l'*Europe galante* était donc tout particulièrement flatteuse pour Campra.

Le premier des «airs italiens» ajoutés par Marchand au ballet du maître de musique de Notre-Dame a bénéficié de son temps d'une vogue extrême; cet air est justement le célèbre *Io provo* dont le succès a trouvé un écho dans la 2<sup>e</sup> Partie de la *Comparaison* de Lecerf de la Viéville. Lecerf, voulant donner un exemple de la façon adroite dont les musiciens français s'entendaient à pasticher la musique italienne écrit, en effet:

«Et cet autre [air] qui a tant couru et qui a eu tant de réputation depuis sept ou huit ans:

Io provo nel cuore  
Un lieto ardore, etc.

est de Marchand l'organiste des Cordeliers de Paris»<sup>5</sup>).

L'air visé par Lecerf était si habilement pastiché, il revêtait un aspect tellement transalpin que les musiciens italiens eux mêmes s'y

1) L'air des Masques de la 3<sup>e</sup> Entrée (*l'Italie*) est employé comme air à boire, p. 23 de la livraison de février 1698. La Loure du Prologue remplit le même objet, p. 43 de la livraison de mars; enfin, le 2<sup>e</sup> air pour les Espagnols de la 2<sup>e</sup> Entrée (*l'Espagne*) est transformé en air à boire, p. 70 de la livraison d'avril 1698. Voir: *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs pour 1698*. (Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>7</sup> 531).

2) Ibid. pp. 91 et 97.

3) A. Pirro. — Louis Marchand: *Bulletin trimestriel de l'I. M. G.*, oct. déc. 1904. p. 144.

4) Ibid. p. 143.

5) Lecerf de la Viéville: *Comparaison*, etc. 2<sup>e</sup> Partie, (1705) p. 100.

laissaient prendre, témoin ce chanteur dont parle Lecerf, qui le chantait en s'imaginant roucouler un morceau venu en droite ligne du pays de Carissimi:

«Un musicien italien, qui chanta deux fois à l'opéra de Paris devant Monseigneur qui fut bientôt las de lui et qui alla ensuite à Rouen où on ne tarda pas à s'en lasser, chantait *Io provo* avec la confiance d'un homme qui reconnaît le génie de son cher pays»<sup>1)</sup>.

Au dire de Lecerf, qui l'a entendu probablement de la bouche du chanteur en question, *l'Io provo* de Marchand est un «savant air»<sup>2)</sup>.

Cet air a échappé aux recherches de M. Pirro, et en raison de sa célébrité et des circonstances dans lesquelles il prit naissance, nous le transcrivons ci-dessous, d'après la version qu'en donne le Recueil de Ballard de 1698. Il s'accompagne de 2 violons et de la basse, et débute par une introduction symphonique de 10 mesures:

Violons

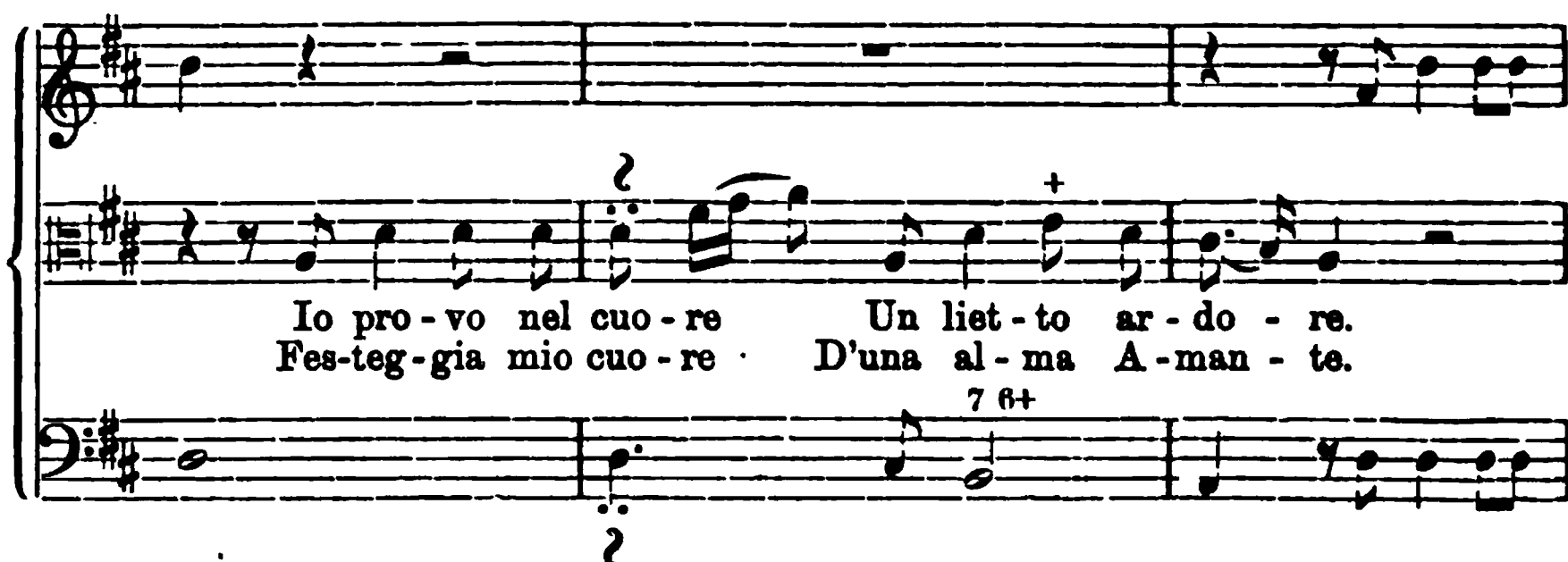
Basse-continue.

Reprise

Petite reprise.

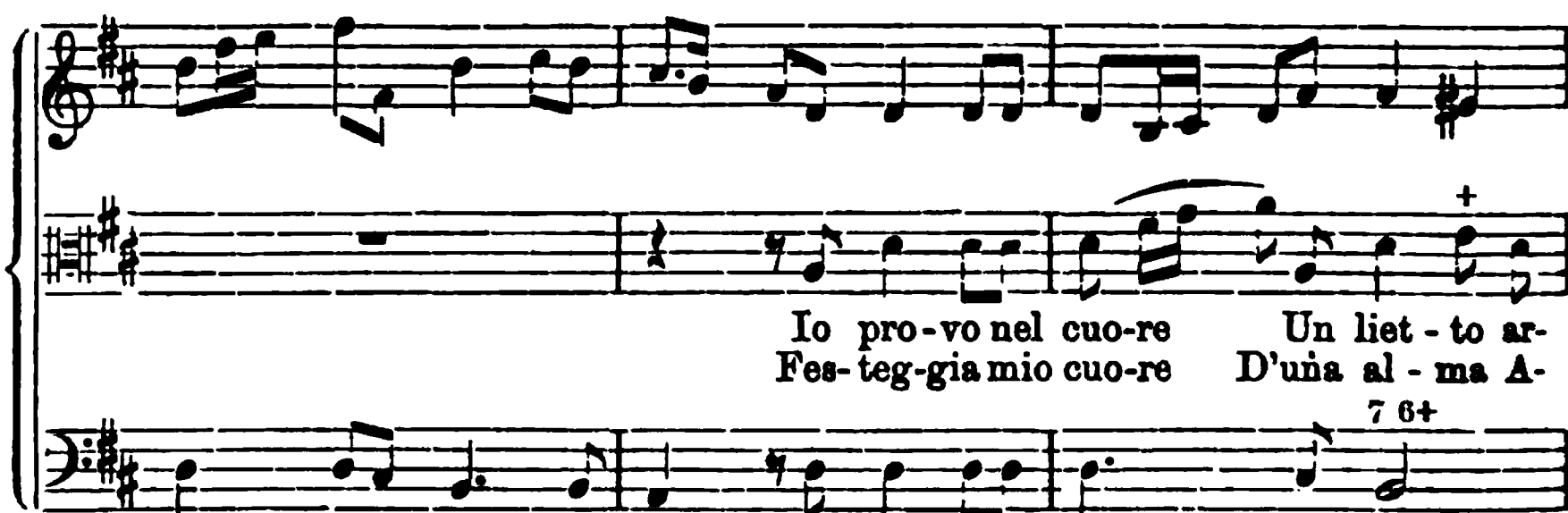
1) Lecerf. Loc. cit. p. 101.

2) Ibid. p. 103.



Io pro - vo nel cuo - re      Un liet - to ar - do - re.  
 Fes - teg - gia mio cuo - re      D'una al - ma A - man - te.

7 6+



Io pro - vo nel cuo - re      Un liet - to ar -  
 Fes - teg - giamio cuo - re      D'una al - ma A -

7 6+



do - re, Un liet  
 man - te, D'una al

9 8  
7 6      7 6      7 6



to ar - do  
 ma A - man





re, Un liet  
te, D'una al

6



to ar - do  
ma A - man

6  
4



re.  
te.



Fine.

Mi su-ono gra-di-te La dolce feri -  
 Non su-omo is pe-ne Ma solo Cate -

te Del Di - o d'A - mo - re.  
 ne Del nu-me In-fan - te.

Del Dio d'A-mo - - - - -  
 Del nume In-fan - - - - -

re. Del Dio d'A - mo - - - - -  
 te. Del nume In-fan - - - - -

re  
te

Io pro-vo nel  
Festeggia mio

Da capo.

Le 2<sup>e</sup> air italien ajouté à l'*Europe Galante* comporte, de même, un accompagnement symphonique confié à 2 violons et à 2 flûtes qui, tantôt jouent en tutti, tantôt exécutent un Trio avec la basse, les instruments à archet alternant avec les instruments à vent. La voix entre en action à la 24<sup>e</sup> mesure et débute comme il suit:

Chant.

A - mor, Amor da mi con - si - gliò, Che de - gio far -

B. c.

Da capo.

Ces deux airs sont à reprises et à «da capo»; ils appartiennent au plus pur type italien, et, à ce point de vue, font grand honneur à l'ingéniosité et à la souplesse du talent de Marchand.

Si le grand organiste collabora d'une façon toute indirecte au ballet de Campra<sup>1)</sup>, un autre musicien apporta à l'auteur de l'*Europe galante* un concours plus effectif. Si l'on en croit quelques biographes du XVIII<sup>e</sup> siècle, trois airs de la partition originale reviendraient en propre à Destouches:

«La Mothe, raconte Morambert d'après Titon du Tillet, qui était Auteur des Paroles de cet admirable Ballet [*l'Europe galante*], se trouvait quelquefois chez Campra dans le même temps que Destouches, ce qui lia amitié entre eux. Campra étoit si satisfait de l'excellent goût que son élève avoit

1) Ces deux airs, en effet ne furent pas ajoutés à l'édition de 1699. Cette édition comprend une table «d'Airs qui se peuvent détacher» sur laquelle on relève l'air espagnol «El esperar en amor», les airs italiens: «Ad un cuore tutto geloso», «Si scherzi, si rida», et l'air de la fête turque: «Vivir gran Sultana», mais cette table ne mentionne aucun des airs de Marchand, airs qui ne sont pas davantage incorporés dans le texte. La table dont il s'agit est suivie de l'observation suivante: «Dans la longue espace de Temps que cette pièce a esté représentée, on y ajouté plusieurs Airs Italiens qui se trouvent dans le Recueil des meilleurs Airs Italiens imprimé pour cette année 1699; ainsi, il ne les faut point chercher dans la Table cy-dessus.»

pour la musique vocale qu'il lui donna trois airs à composer dans son Ballet, celui de «Paisibles lieux, agréables retraites», dans le I<sup>er</sup> Acte; celui de «Nuit soyez fidèle», Acte II, et celui de «Mes yeux, ne pouvez-vous jamais forcer mon vainqueur à se rendre», Acte IV»<sup>1)</sup>.

Le même fait se trouve rapporté dans les *Anecdotes dramatiques*; il y est dit que le mousquetaire Destouches s'apercevant, en composant des chansons, qu'il lui manquait une solide instruction musicale, quitta le service en 1696 et pria Campra de parfaire son éducation. Celui-ci l'ayant pris comme élève, se montra si satisfait de ses progrès et de ses heureuses dispositions qu'il le chargea d'écrire trois airs de son ballet<sup>2)</sup>.

Mais, d'après une autre version de cette histoire, l'*Europe galante* aurait primitivement été destinée à Destouches et ce serait sur les observations adressées par Campra à La Motte, que celui-ci en aurait définitivement confié la composition au musicien du chapitre de Notre-Dame.

Voici en effet, ce qu'on peut lire dans le *Sentiment d'un harmoniphile*:

«On m'a raconté une petite anecdote touchant cet opéra que le Public ne sera peut-être pas fâché de sçavoir. Houdard de la Mothe ayant composé le Poème de l'*Europe galante*, le donna à mettre en musique à Destouches qui commençait à se faire une certaine réputation par plusieurs jolis Airs qu'il avait composés, dont le Public étoit fort satisfait. Destouches aprenoit dès lors la composition sous Campra. Ce dernier, qui étoit encore maître de musique de Notre-Dame, demanda à La Mothe pourquoi il avait donné son Ballet à un écolier qui ne sçavait pas assez de composition pour le mettre en Musique. A force d'être tourmenté, La Mothe le retira d'entre les mains de Destouches, sous prétexte d'y faire quelques changements et le donna à Campra qui le travailla furtivement. Destouches l'ayant sçu, en porta ses plaintes à Campra et à La Mothe; celui-ci, pour l'appaiser, lui donna le poème d'*Issé* à mettre en Musique, et Campra lui promit qu'il conserveroit les morceaux qu'il avait composés; en effet, il tint parole...»<sup>3)</sup>.

Si cette version est vraie, elle éclaire d'un jour assez piquant les relations du professeur et de l'élève, le maître travaillant en cachette sur un poème confié à son écolier, et consentant ensuite à transiger, tout en laissant d'ailleurs imprimer les airs de Destouches sous son propre nom.

Quoiqu'il en soit, enhardi par le succès et tranquilisé du côté de Notre-Dame, grâce à l'attribution de l'*Europe galante* à son frère, Campra se lance, lui aussi, dans la composition de ces «airs sérieux et à boire» qui faisaient alors fureur. A partir de 1698, les Recueils de Ballard donnent, sous le nom de «M<sup>r</sup> Campra le cadet<sup>4)</sup>» un certain nombre de

1) Titon du Tillet, 2<sup>e</sup> Suppl<sup>t</sup> au *Parnasse français* (article Destouches). p. 54 et *Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*. 1756. pp. 37 à 41.

2) *Anecdotes dramatiques*, 1775, III. pp. 333. 334.

3) *Sentiments d'un harmoniphile*, etc. pp. 39. 40.

4) L'auteur y est désigné, tantôt par la mention: M. Campra le cadet, tantôt de la façon suivante: M. Campra L. C. [Le Cadet].

ces petites pièces. On en compte 6 de 1698 à 1700, dont nous établissons ci-après la table. A qui convient-il réellement d'en attribuer la paternité? Sont-elles vraiment de Campra le cadet, qui aurait voulu donner ainsi plus de vraisemblance aux subterfuge de son frère, en prouvant son talent de compositeur, ou bien appartiennent-elles en propre à l'aîné qui, désireux de publier des morceaux de musique profane, aurait continué à s'abriter derrière son cadet? Nous avons pencher pour la seconde hypothèse<sup>1)</sup>:

Printemps sérieux de M. Campra le cadet. (juin 1698).

Recueil V<sub>m</sub><sup>7</sup> 531, p. 122.

Prin-temps, vous n'es-tes plus la sai-son des combats; La

Paix joint ses dou-ceurs.

Air à boire de M. Campra L. C. (janvier 1700). Recueil V<sub>m</sub><sup>7</sup> 53, p. 10.

Sans toy Bacchus, il n'est point doux de vi-vre L'amour vient en ces lieux

L'amour vient en ces lieux

Air sérieux de M. Campra L. C. (février 1700) même recueil, p. 26.

Ah! Comment n'être point ja-loux? Il est vrai vous m'aimez et mon sort

Il est vrai vous m'aimez et mon sort

1) On ne comprendrait pas, en effet, pour quelle raison Campra le cadet aurait attendu l'année 1698 pour se faire connaître comme compositeur d'airs à boire.



Air à boire de Monsieur Campra le C. (à 2 voix) (février 1700),  
même recueil, p. 27.

Musical score for a two-voice setting. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: "Aux ar-mes, Aux ar-mes, tout est prêt, A-mis cou-rons". The score consists of two systems of staves. The first system has two staves with lyrics underneath. The second system also has two staves, with the word "rons" under the first staff and a long dash under the second staff.

Aux ar-mes, Aux ar-mes, tout est prêt, A-mis cou-rons

Aux ar - mes, tout est prêt, A-mis cou-rons, courons cou-

rons

Air sérieux de Monsieur Campra le C. (Mai 1700), même recueil, p. 86.

Musical score for a two-voice setting. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: "I - ris ou bli - ant sa ri-gueur, Dans un songe a flat-". The score consists of two systems of staves. The first system has two staves with lyrics underneath. The second system also has two staves, with the word "té" under the first staff and "mon in - no cente ar - deur." under the second staff. There are figured bass notations (6, 7 6#) under the bass line in the first system.

I - ris ou bli - ant sa ri-gueur, Dans un songe a flat-

té mon in - no cente ar - deur.

Air sérieux de Monsieur Campra L. C. (juillet 1700), même recueil p. 128.

Musical score for a two-voice setting. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: "Jeune I - ris, cha-que jour Vous al - lu - mez u - ne flam - me nou-". The score consists of two systems of staves. The first system has two staves with lyrics underneath. The second system also has two staves, with the word "vel - le, Mille A - mans" under the first staff and a long dash under the second staff. There are figured bass notations (6, 6 4, 6 4, 6, 5 6) under the bass line in the first system.

Jeune I - ris, cha-que jour Vous al - lu - mez u - ne flam - me nou-

vel - le, Mille A - mans

L'année 1698 apporte, du reste, un nouveau témoignage de l'activité qui dévore Campra, depuis la représentation de l'*Europe galante*<sup>1)</sup>. Il va, avec une œuvre plus importante, donner un pendant au Divertissement exécuté en présence du duc de Chartres durant l'été de 1697. Mais, cette fois, il aura l'honneur de compter parmi ses auditeurs le dauphin en personne. C'est encore le *Mercur*e qui nous renseigne en la circonstance:

«A une fête donnée le 27 janvier [1698] chez la Duchesse de la Ferté, le lendemain du jour que M<sup>sr</sup> le Cardinal de Fürstemberg fit chanter le *Te Deum* pour la Paix entre la France, l'Empereur et l'Empire, M<sup>sr</sup> le Dauphin ayant bien voulu lui faire l'honneur de venir dîner chez elle, après le repas, on passa dans un autre appartement où l'on joua, après quoi, il y eut un divertissement intitulé *Vénus, Feste galante*, dont voicy le Prologue»<sup>2)</sup>.

Suit le Prologue de la pièce. Un peu plus loin, le journal ajoute:

«Les vers de ce Divertissement sont de M. Danchet, et la Musique est de M. Campra»<sup>3)</sup>.

Antoine Danchet, l'auteur des paroles, venait de quitter Chartres, où il enseignait la rhétorique, pour se fixer à Paris où Madame de Turgis lui avait confié l'éducation de ses deux enfants, en lui assurant une rente viagère de 200 livres. Comme poète, il ne s'était encore fait connaître que par de «légers essais pour la Poésie française». On lui demanda, assure son biographe, des vers pour un ballet représenté devant Monseigneur, et cette tentative lui révéla ses propres forces, en l'encourageant à écrire l'opéra d'*Hésione*<sup>4)</sup>.

*Vénus, Feste galante* comprenait un Prologue et un seul acte entièrement consacré à l'exaltation de la beauté de la princesse de Conti. A la scène II, l'auteur met dans la bouche de Pallas ces vers suffisamment explicites:

1) *L'Europe galante* ne fut pas seulement un grand succès artistique. Elle marque une date dans l'histoire financière de l'Opéra, car, selon les frères Parfaict, ce serait à partir de ce ballet qu'on accorda des honoraires fixes aux auteurs d'ouvrages lyriques. «L'usage était alors qu'on donnait aux auteurs des Paroles et de la Musique une certaine somme qui était plus ou moins forte selon le mérite de leur ouvrage. La Motte et Campra furent traités en inconnus et on leur offrit une somme très modique qu'ils refusèrent. Quelques personnes proposèrent des arrangements à ce sujet, et on s'en tint à celui qui est devenu depuis un siècle une espèce de loi. Ce fut d'accorder au poète et au musicien, chacun en particulier, 100 livres par jour des 10 premières représentations de leur pièce et 50 livres de même par jour jusqu'à la vingtième, après laquelle l'opéra appartient à l'Académie royale de musique.» (Parfaict, Copie Nutter, p. 292. 294. Bib. de l'Opéra).

2) *Mercur*e galant, janvier 1698. p. 274.

3) Ibid. p. 281.

4) *Discours sur la vie et les ouvrages de M. Danchet, servant de Préface au Théâtre de M. Danchet*. 1751. p. IV et V. — Voir aussi *Biographies Michaud* et *F. Didot*, X. p. 87 et XII. p. 895. — *Vénus, Feste galante* se trouve dans le tome II des *Œuvres* de Danchet, éd<sup>on</sup> de 1751. Antoine Danchet, né à Riom le 7 septembre 1671, avait composé en 1691 une pièce de vers latins qui lui valut la chaire de rhétorique du collège de Chartres. Il quitta cette situation en 1696 et vint à Paris.

«On vient, c'est Vénus qui s'avance.  
Les Amours empressez la suivent en ces lieux  
Laissons-là s'applaudir d'une vaine puissance.  
Que luy vont ravir d'autres yeux»<sup>1)</sup>.

«Personne, rapporte le *Mercur*, n'eut peine à deviner à qui Pallas faisait ainsi allusion et l'on entendit aussitôt retentir le nom de Madame la Princesse de Conty»<sup>2)</sup>.

Tandisque les Grâces, les Amours et les Plaisirs chantent la victoire de Vénus qui vient de recevoir la pomme d'or des mains du berger Pâris, et que Mars déclare sa flamme à la déesse, Jupiter clôt le divertissement en menaçant celle-ci d'une rivalité dont elle ne saurait triompher.

«Vénus, ne pensez pas  
Avoir seule en partage  
Les plus charmants appas.  
J'ay vu dans ce séjour briller une Mortelle  
Tout cède à ses attraits si doux»<sup>3)</sup>.

— — — — —

Bref, c'était là le type du divertissement de cour avec sa grâce affectée et ses allusions courtoisannesques.

*Vénus* parut chez Ballard, la même année, sous le titre qui suit:

*Vénus || Feste galante || Chantée devant Monseigneur || le 27 janvier 1698, chez Madame || la Duchesse de la Ferté ||  
A Paris, Christophe Ballard 1698*<sup>4)</sup>.

On voit donc qu'elle n'était pas signée. Nous n'en connaissons qu'une seule édition.

En gardant l'anonymat au moins officiellement, sinon officieusement, Campra agissait assurément au mieux de ses intérêts en un temps, où au nom de la morale, l'Eglise fulminait contre l'opéra et contre les «lieux communs de morale lubrique» qui excitaient l'indignation du sage Boileau<sup>5)</sup>. L'archevêque de Paris ne semblait pas cependant tenir rigueur à son musicien des incursions qu'il dirigeait en cachette sur le terrain du divertissement lyrique, dont la Sorbonne avait stigmatisé «l'hédonisme pompeux»<sup>6)</sup>. Ce qui le prouve, c'est que Campra, peu de temps après la fête donnée chez la duchesse de la Ferté, s'en allait, le 23 mai 1698, diriger un concert de musique religieuse à Conflans, en présence du maréchal de Noailles:

«Domino Marscallo de Noailles, percipienti ut hodie pomeridianis horis

1) *Mercur galant*, janvier 1698, p. 279.

2) M<sup>lle</sup> de Blois. «La princesse de Conty, dit Dangeau, se surpassait dans les contredanses et danses à l'allemande» (*Journal*, VII. p. 20).

3) *Mercur*, loc. cit. p. 280.

4) In-4° obl. Bib. nat. Réserve. Vm<sup>2</sup> 80 et Bib. de l'Opéra.

5) Sur ce point voir J. Ecorcheville, *De Lulli à Rameau (1690—1730). L'Esthétique musicale*. pp. 55 et suiv.

6) Ibid. p. 63.

*Magister Andræas Campra, Ecclesiæ symphoniarcha mittetur apud Confluentium*<sup>1)</sup> *una cum duobus a pueris Chori ad aliquem Psalmum musice decantandum, Domini annuerunt*<sup>2)</sup>.

Exception faite pour les sommes remboursées à Campra en 1698, à l'occasion du *Te Deum* de la Paix, les registres des délibérations capitulaires de Notre-Dame ne mentionnent rien qui intéresse notre musicien cette année-là; Campra travaillait alors à un autre ballet qui parut explicitement sous le nom de son frère au commencement de 1699. — Voici, en effet, le titre de l'édition in-4<sup>o</sup> du *Carnaval de Venise*, imprimée par Ballard en 1699, et ornée d'un frontispice de Guérard, représentant la place St. Marc à Venise:

*Le Carnaval || De Venise || Ballet || Mis en Musique ||*  
*Par M. Campra le Cadet ||*  
*A Paris || Chez Christophe Ballard || 1699*<sup>3)</sup>.

Dangeau, dans son *Journal*, donne comme date de la 1<sup>re</sup> représentation du *Carnaval*, celle du 20 janvier 1699:

«Monseigneur alla mardi de Meudon à l'Opéra de Paris; on joua pour la première fois le *Carnaval de Venise*»<sup>4)</sup>.

Cette mention étant du mercredi 21 janvier à Marly, il s'en suit que le ballet de Campra avait passé la veille, 20 janvier<sup>5)</sup>.

Le dauphin s'intéressait vivement à la musique de l'auteur de l'*Europe galante*. Nous l'avons vu applaudissant *Vénus* chez la duchesse de la Ferté; à partir de la fin de janvier 1699, il multiplie ses voyages à Paris, et chaque fois, il va à l'opéra où on joue avec succès le *Carnaval de Venise*. Le 25 janvier, Dangeau signale que M<sup>gr</sup> est allé de Meudon à Paris, à l'opéra. Madame la princesse de Conti ne l'y suivit point, se trouvant indisposée<sup>6)</sup>. Le 27, le Dauphin fait encore le voyage de Paris, mais cette fois, avec le duc et la duchesse de Bourgogne:

«Monseigneur alla à l'opéra à Paris et y mena monseigneur le duc de Bourgogne et madame la duchesse de Bourgogne. C'est la première fois que la duchesse de Bourgogne ait été à l'opéra à Paris»<sup>7)</sup>.

1) Il s'agit ici de Conflans l'Archevêque, village du département de la Seine, arr<sup>t</sup> de St Denis, canton et commune de Charenton-le-Pont. Les évêques et archevêques de Paris, seigneurs du lieu, y étaient possesseurs d'une maison de campagne.

2) Délibération du vendredi 23 mai 1698. Arch. nat. LL 227 f<sup>o</sup> 349 et LL 228 f<sup>o</sup> 34<sup>vo</sup>. Le maréchal de Noailles, Annes-Jules, duc de Noailles, né à Paris le 5 février 1650, était le frère de Louis-Antoine, archevêque de Paris.

3) In-4<sup>o</sup> obl. Bib. nat. Réserve. V<sup>m</sup>2. 63. Il ne paraît pas y avoir eu d'autre édition.

4) Dangeau, *Journal*, VII. p. 12. (édon F. Didot).

5) On attribue d'ordinaire à la 1<sup>re</sup> représentation de ce ballet la date du 28 février 1699. Cf. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* et Pougin. Loc. cit.

6) Dangeau, Loc. cit. p. 14; du dimanche 25 janvier 1699 à Versailles.

7) Ibid. p. 15. du mardi 17 janvier à Versailles.

Ainsi, la duchesse de Bourgogne étrennait l'Académie royale de musique avec un ballet de Campra. Le dauphin ne cesse de se rendre au *Carnaval de Venise*; il y retourne deux fois dans le courant de février, tant est grande son admiration pour cette musique alerte, gracieuse, fortement teintée d'italianisme<sup>1</sup>).

La pièce se passe, en effet, en pleine Italie à Venise, et, comme le dit Maupoint, elle consiste en une « comédie du contraste des amours d'un cavalier françois et d'un noble Vénitien<sup>2</sup> ». Campra y a même introduit tout un petit opéra italien, sur lequel nous reviendrons, *Orphée aux enfers*; cette concession consentie au goût italien devait vraisemblablement exciter la curiosité du public et contribuer fort heureusement à assurer le succès du nouveau ballet. Dû à sa plume de Jean-François Regnard, le *Carnaval de Venise* comprenait un Prologue et 3 actes<sup>3</sup>); c'est au 3<sup>e</sup> acte que se trouve le petit opéra italien, écrit tout entier en italien sous le titre :

*Orfeo nell' inferni || Opera || Regia di Plutone ||* <sup>4</sup>).

La seconde apparition d'une œuvre de Campra à l'Académie royale de musique eut lieu sans encombre; l'autorité ecclésiastique ne parut pas plus s'en émouvoir que des représentations de l'*Europe galante*, deux ans auparavant. Sans doute, on s'élevait en principe contre un art où « l'on attaque le cœur par tous les endroits où il est d'ordinaire ouvert<sup>5</sup> », mais il est avec le ciel des accommodements, car, par une singulière contradiction, la musique d'opéra, condamnée d'un point de vue dogmatique, pénétrait insidieusement à l'église et se laissait admirer dans le sanctuaire par ceux-là mêmes qui lui jetaient anathème. Nous n'en voulons d'autre preuve que la surprenante annonce parue dans le *Mercur galant* de mai 1699, et, aux termes de laquelle, on livrait au public des « airs spirituels, composés dans le goût de l'opéra. » Bien plus, le recueil en question était dédié à l'archevêque de Paris :

« On vient de donner au Public un recueil d'Airs spirituels et nouveaux à une, deux et trois parties, composez dans le goust des Airs de l'opéra. Cet ouvrage est dédié à M<sup>r</sup> l'Archevesque de Paris ».

Et tranquillement, le *Mercur* avertit ses lecteurs que l'auteur ne s'en tiendra pas là, mais qu'il publiera, au commencement de chaque mois un recueil semblable, « dans lequel il y aura deux airs choisis des

1) Ibid. p. 22, du 8 février et p. 26, du 15 février 1699.

2) Maupoint, *Bibliothèque des Théâtres*, 1753. I. p. 65.

3) Jean-François Regnard naquit à Paris le 8 février 1665; il est mort à Grillon près Dourdan le 3 7<sup>bre</sup> 1709. *Le Carnaval de Venise* se trouve dans le Tome IV de ses *Œuvres* (Edon de 1820) p. 307.

4) Comme l'*Europe galante*, le *Carnaval de Venise* eu un grand succès.

5) Gerbais, *Lettre d'un docteur de Sorbonne à une personne de qualité*, 1694, p. 56. Cf. Ecorcheville, Loc. cit. p. 58.



Opéras anciens et nouveaux sur des paroles de dévotion<sup>1)</sup>. Voilà donc la dévotion associée à la musique profane! Etonnez-vous après cela qu'un maître de musique de Notre-Dame travaille avec ardeur à satisfaire à ce goût de l'opéra, si puissant dans les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il conquiert les ecclésiastiques eux-mêmes.

Mais Campra ne va pas tarder à prendre son parti et sa carrière de chef de maîtrise touche maintenant à sa fin. Le mercredi 9 septembre 1699, il demande et obtient un congé pour s'absenter de l'église pendant 8 jours<sup>2)</sup>. Evidemment, notre musicien s'occupe bien encore de ses élèves, puisqu'on lui rembourse une somme de 12 livres qu'il a avancée pour un livre de musique nécessaire aux enfants de chœur<sup>3)</sup>. Toutefois, on sent que son esprit s'échappe peu à peu de ses fonctions officielles, malgré qu'il s'efforce de sauvegarder les apparences en assurant, avec une bonne foi assez douteuse, semble-t-il, l'archevêque et le chapitre de son dévouement. A ce point de vue, la dédicace de son 2<sup>e</sup> Livre de *Motets* paru chez Ballard en 1700, nous paraît typique. Quelques mois avant de jeter le froc aux orties et de s'abandonner entièrement à la musique profane, Campra va déposer aux pieds de M<sup>sr</sup> de Noailles un témoignage de fidélité dont les événements ne manqueront pourtant pas de contredire les effusions suspectes. Il y a là une manifestation nouvelle du caractère un peu sinueux, un peu hypocrite de l'auteur de l'*Europe galante*<sup>4)</sup>.

«A Monseigneur Louis-Antoine de Noailles, Archevêque de Paris, Duc de St Cloud, Pair de France, Commandeur de l'Ordre du St Esprit:

Monseigneur.

«Permettez-moi d'offrir à vôtre Grandeur ce Recueil de Motets où j'ai tâché de suivre les vûes qu'elle m'a données avec tant de bonté. Elle m'a fait comprendre, M<sup>sr</sup>, que la Musique ne doit servir qu'à élever l'esprit à Dieu en touchant le cœur de ces mouvements vifs et tendres que la Religion inspire. Il n'est guère de moyen plus capable de produire cet effet que d'animer par de beaux chants des Paroles de l'Ecriture, qui sont si propres par elles-mêmes à remuer l'âme et à l'embraser comme faisoient les Musiciens que le St Esprit a daigné louer (Ecclésiast. 44. Vt 5). On en doit croire St Augustin qui l'avoit éprouvé. Tout spirituel qu'il étoit, le chant des Pseaumes allumoit en lui un feu sacré, une douceur qu'il ne sentoit pas lorsque les

1) *Mercurie galant*, Mai 1669. pp. 260—261. Ce recueil se vendait chez Claude Roussel graveur, rue St Jacques, au Lion d'argent, près les Mathurins.

2) Délibération du mercredi 9 sept<sup>bre</sup> 1699. Arch. nat. LL 228. 2<sup>e</sup> partie. fo 65<sup>ro</sup>.

3) Délibération du vendredi 7 octobre 1699. Arch. nat. LL 229. fo 150; voici le texte: «Restituat Magister Antonius Dumeynet, Receptor Capituli, Magistro Andreæ Campra, Canonico Subdiacono Sti Joannis Rotundi et musices Magistro, summam duodecim librarum pro libro musicæ pueris chori necessario, juxta memoriale per Dominum Guichon visum ac subscriptum».

4) Le caractère de Campra ne semble pas, en effet, avoir été à l'abri de tout reproche. Divers petits faits, postérieurs, il est vrai, à la période que nous étudions, l'éclairent d'un jour assez défavorable.

Pseaumes n'étoient que récitez (Livre 10 des Confessions, Ch. 33). Telle est la force de la Musique quand elle exprime bien un sujet grand et touchant qu'elle traite. Il vous est aisé de voir, Mgr, que vôtre cœur est pénétré de cette même douceur céleste que ressentoit ce grand Saint, lorsqu' après tant de travaux, dont tout autre serait peut-être accablé, nous vous voyons assister aux offices de la nuit et du jour, avec une piété qui nous édifie et nous confond. Que je m' estimerois heureux si ma Musique pouvoit faire, selon vos désirs, les chastes délices des Ames Saintes! Je puis au moins assurer vôtre Grandeur que je suis bien déterminé à consacrer à Dieu, pour le reste de mes jours, le peu de talent qu'il m'a donné, dont je suis persuadé ne devoir me servir que pour sa gloire. C'est le meilleur moyen de vous témoigner mon profond respect et ma vive reconnaissance.

Je suis etc. . . . Campra.

Tout cela n'est pas mal tourné. Le chanoine de St. Jean-le-Rond a l'onction nécessaire; il connaît ses auteurs et sait placer à propos une référence. De plus, son manifeste ne manque pas d'intérêt à l'égard de l'esthétique qu'il expose en matière de musique religieuse, et nous reviendrons sur ce point. Mais Campra s'aventure beaucoup, dans le dernier paragraphe, quand il affirme à M<sup>gr</sup> de Noailles sa détermination de « consacrer à Dieu, pour le reste de ses jours », le peu de talent qu'il possède. Nous savons déjà que son idéal ne consiste pas exclusivement à faire « les chastes délices des âmes saintes », ainsi qu'il le dit en une langue caressante et dévote. — Au mois d'octobre de l'année où il prononçait des vœux aussi austères, Campra quittait Notre-Dame à destination de l'opéra <sup>1)</sup>.

Son 2<sup>e</sup> Livre de *Motets*, publié en 1700, et que préface cette belle lettre de bon apôtre, porte le titre suivant:

*Motets* || A I, II, III voix || Et instruments || Avec la Basse Continue Dédiez || A Monseigneur l'Archevesque de Paris || Par M. Campra, Chanoine de S. Jean le Rond || Et Maistre de Musique de l'Eglise de Paris || Livre Second || A Paris || Chez Christophe Ballard 1700 ||

La même année, il donne encore chez Ballard une messe <sup>2)</sup> à 4 voix (D. H. C. T. B.).

*Missa* || Quatuor vocibus || Cui titulus || Ad majorem Dei gloriam || Authore || Andrea Campra || Insignis ac Metropolitanæ Ecclesiæ Parisiensis Musices || Præfecto, et in eadem Ecclesia Sancti Joannis Rotundi Canonico || Parisiis || Ex officina Christophori Ballard unici Regiæ Musicæ Typographi. || 1700 || <sup>3)</sup>.

Cette messe « ad majorem Dei gloriam » n'est pas la seule qu'ait laissée Campra. On connaît d'autres messes de lui; seulement, les dates de ces compositions demeurent encore incertaines. Il y a une *Messe de Requiem*, dont la Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède une copie ma-

1) Voir plus loin. Campra quitta Notre-Dame le 13 octobre 1700.

2) In f<sup>o</sup> Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1086.

3) In f<sup>o</sup> Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 852<sup>bis</sup>. Cette messe est en partition à la Bib. nat. sous la cote V<sub>m</sub><sup>1</sup> 927 (in-4<sup>o</sup> obl.).

nuscrite<sup>1)</sup>; il y a encore, dans les archives de la maîtrise de St Sauveur à Aix, une *Messe de mort* manuscrite due à la collaboration de Campra et de Gilles, dans laquelle la part qui revient à Gilles consiste, d'après l'abbé Marbot auquel nous empruntons ce détail, en l'introït (en fa majeur), le graduel et l'offertoire, tout le reste étant de la composition de Campra<sup>2)</sup>. Enfin, la Bibliothèque nationale conserve dans un recueil manuscrit intitulé: *Messes de divers auteurs*, une copie, due probablement à une religieuse, d'une messe en plain-chant de Campra, dont nous indiquons ci-après les thèmes; les versets sont exécutés alternativement par l'orgue et les chantres<sup>3)</sup>:

*Kyrie:*

L'orgue.   
Ky - - ri - e.

Le chœur.   
Ky-ri - e É - - - - - le - i - son.

*Gloria:*

L'orgue. 

*Credo:*

Voix seule.  Chœur. ~  
Pā-trem om-ni-poten-tem facto-rem coe-li et ter - rae . . .

*Sanctus:*

L'orgue.  Chœur:  Chœur ~  
Sanc - tus Sanc - - - tus.

*Agnus:*

L'orgue.   
Ag - nus De - i Qui tol - lis pec-ca - ta mundi...

Voici encore, du même recueil, et de la même main, un «O salutaris» et un «Pour le Roy».

*O Salutaris:*

  
O Sa - lu - ta - ris hos - ti - a

*Pour le Roy:*

  
Do-mi-ne Salvum fac re-gem...

1) *Messe à 5 voix et quatuor*, ms. in-4° (Bib. du Conservatoire de Paris, n° 24. 869).

2) Abbé Marbot, *Gilles, Cabassol et Campra*, 1903, p. 8. Jean Gilles, né à Tarascon en 1669, fut le condisciple de Campra à la maîtrise de St Sauveur. Successivement maître de musique à Agde et à St Etienne de Toulouse, où il succéda à Farinelli le 14 décembre 1697, Gilles mourut le 5 février 1705 à Toulouse où il fut inhumé. Sa *Messe des Morts* jouit longtemps d'une grande réputation, et c'est elle qu'on exécuta au service de Rameau célébré à l'oratoire en 1764. — Cf. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 126, et Léon. G. Péliissier, *Notes et Extraits de quelques manuscrits de la Bibliothèque Méjanes*, dans la *Revue des Bibliothèques*, 4<sup>e</sup> année, 1894. p. 346.

3) Ms. in 4° obl. Bib. nat. Vm<sup>1</sup> 395. La messe de Campra commence à la page 9 et se termine à la page 18.

La messe dont il s'agit ici, semble bien avoir été écrite pendant le temps que Campra se trouvait à Notre-Dame; elle est accompagnée, dans le recueil de la Bibliothèque nationale, d'une messe du S<sup>t</sup> Sacrement, de deux messes d'Henry Du Mont, d'une messe italienne, d'une messe de Lalande, d'une messe de David, etc.

Les 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> livres de Motets de Campra parurent respectivement en 1703, 1706 et 1720; une 2<sup>e</sup> édition des deux premiers livres fut lancée par Ballard en 1700<sup>1)</sup> et une 3<sup>e</sup> édition, comprenant les 3 premiers livres, a paru en 1703<sup>2)</sup>. Le 1<sup>er</sup> livre eut une 4<sup>e</sup> édition qui date de 1710<sup>3)</sup>. Ballard imprime en 1711 une «nouvelle édition» du 2<sup>e</sup> livre<sup>4)</sup> et en 1717 une «nouvelle édition» du 3<sup>e</sup> livre<sup>5)</sup>. Enfin, en 1734, le 4<sup>e</sup> livre fait l'objet d'une édition spéciale, avec cette mention: «4<sup>e</sup> livre corrigé et augmenté d'accompagnements de violons ou flûtes et de deux nouveaux motets<sup>6)</sup>». C'est assez dire la vogue qui s'attacha aux motets de notre musicien.

Le 13 octobre 1700, il quittait définitivement le chœur de Notre-Dame. Danchet lui avait confié le poème d'*Hésione*, sur lequel il travaillait activement, et il estima sans doute qu'en dépit de ses promesses solennelles, le moment était venu pour lui d'abandonner sa situation de musicien d'église, afin de se consacrer exclusivement au théâtre où il n'avait connu qu'une heureuse fortune.

Le mercredi 13 octobre, le chapitre assemblé donne satisfaction à la demande formulée par Campra d'être relevé de ses fonctions:

*«Magistro Andreae Campra, Musices et puerorum chori moderati petenti ab his functionibus et ab Ecclesia recedere licentia facta est et commissus est M. Petrus Pierrot, vicarius S<sup>ti</sup> Aniani ut ejus locum statim atque abierit teneat donec aliter Domini providerint»<sup>7)</sup>.*

Deux jours plus tard, les chanoines déclarent vacante la chapellenie de S<sup>t</sup> Aignan par la démission d'André Campra<sup>8)</sup> et, par délibération du 18 octobre, en accordent le bénéfice à un sieur Sillier<sup>9)</sup>. Le mer-

1) Bib. nat. in f<sup>o</sup> 1700, Livres 1—2. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1086 et V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1098. Voir aussi Réserve: V<sub>m</sub><sup>1</sup> 105 et V<sub>m</sub><sup>1</sup> 106.

2) Bib. nat. in f<sup>o</sup> 1703, Liv. 1—2—3. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1087 et V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1109. Voir aussi V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1097 et Réserve V<sub>m</sub><sup>1</sup> 108.

3) Bib. nat. in f<sup>o</sup> 1710, Liv. 1<sup>er</sup>. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1099. (4 autres exemplaires).

4) Bib. nat. in f<sup>o</sup> 1711. Livre 2. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1100. (4 autres exemplaires).

5) Bib. nat. in f<sup>o</sup> 1717. Livre 3. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1101 et V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1106.

6) Bib. nat. in f<sup>o</sup> 1734. Liv. 4. Réserve V<sub>m</sub><sup>1</sup> 109 et aussi V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1088.

7) Arch. nat. LL 229. f<sup>o</sup> 373 — Délib<sup>on</sup> du mercredi 13 octobre 1700.

8) Don du vendredi 15 octobre 1700: «Capellania subdiaconalis S<sup>ti</sup> Aniani in Ecclesia Parisiense, actualement personalemque residentia requirens ad collationem provisionem et quamvis aliam dispositionem Dominorum declarata est vacans per puram et simplicem demissionem Magistri Andreae Campra ultimi possessoris pacifici factam et admissam ad barram Capituli. et remissum est ad diem Lunæ proximum ut dicto beneficio provideatur.» Arch. nat. LL 229. f<sup>o</sup> 374.

9) Arch. nat. LL 229, f<sup>o</sup> 375. Délib<sup>on</sup> du lundi 18 octobre 1700. Elie Sillier, prêtre, avait été reçu comme basse le 1<sup>er</sup> juin 1696. (LL. 226. f<sup>o</sup> 43).

credi 17 novembre, l'intérim de Pierrot prenait fin, et Lalouette remplaçait Campra à Notre-Dame<sup>1)</sup>. Cabassol, auquel le chapitre avait permis de faire exécuter, concurremment avec Lalouette, des motets au chœur, se voyait éliminé, et devait céder le pas à l'ancien secrétaire de Lully<sup>2)</sup>.

Il n'est pas sans intérêt de connaître quelques uns des enfants de chœur et des chantres qui furent les subordonnés de Campra à N. D., de 1695 à 1699.

Ce sont: Louis Chéron (1695), Henri de la Janière, François Lespy, Pierre Chevalier, André Blondeau, Elie Sillier, Pierre Villette, François Marchand, Claude Laisné, Pierre Boucher (1696), Charles Julien Riaux, Martin Casenave, Claude Ludovic Masson (1697), Charles Hervé, Hubert Paulin, Simon Abélard, J. B. François Estienne (1698), Pierre Jean Baptiste Bourgoin, Balthasar Avril, Pierre Guignard (1699)<sup>3)</sup>.

La carrière de Campra va dorénavant se dérouler sur un autre terrain; il est âgé de 40 ans et compte déjà à son actif deux succès à la scène, *l'Europe galante* et le *Carnaval de Venise*. Nous arrêtons ici notre travail, et nous allons maintenant étudier les œuvres que Campra a publiées au cours de la période que nous avons envisagée, c'est-à-dire, pendant qu'il était un musicien d'église.

## V.

### A) Musique religieuse.

La musique religieuse de Campra imprimée avant l'apparition d'*Hésione* (21 décembre 1700) comprend, comme nous l'avons dit, 2 Livres de *Motets* et une *Messe* à 4 voix. Il est plus que probable que les 3 Livres de *Motets* donnés par lui jusqu'en 1720, se composent d'œuvres écrites alors qu'il remplissait les fonctions de maître de musique à Arles, à Toulouse et à Paris. Au contraire, ses *Motets à grand chœur* semblent dater de l'époque où il se mit à composer de la musique d'église pour la chapelle royale, c'est-à-dire, de 1722 et des années suivantes<sup>4)</sup>. Les *Psaumes* à grand orchestre que nous possédons de lui paraissent également appartenir à la même période de sa vie, car le 1<sup>er</sup> Livre de ces *Psaumes* porte une dédicace au roi<sup>5)</sup>.

Nous ne nous occuperons, dans ce qui suit, que des œuvres publiées jusqu'en 1700 inclusivement. Un assez grand nombre de compositions religieuses de Campra sont demeurées manuscrites, et nous n'en connaissons que des copies non datées, circonstance qui empêche de les attribuer à telle ou telle époque de la carrière du musicien de *l'Europe galante*.

1) *L'abbé Claude Chastelain et son Diaire*, p. 316. Jean-François Lalouette, le successeur de Campra était un ancien enfant de chœur de St Eustache. (Abbé Chartier, *L'ancien chapitre de N. D. de Paris et sa maîtrise*, p. 113.)

2) Ibid. et Arch. nat. LL 229, f° 383. Sur Jacques Cabassol, voir Abbé Marbot, *Gilles, Cabassol et Campra*, pp. 5 et suiv.

3) Arch. nat. LL 226, 227, 228, passim.

4) Exception faite, toutefois pour le *Deus noster refugium*, qu'au dire de Fontenay, Campra aurait composé à l'âge de 17 ans.

5) Bib. du Conservatoire de Paris, in f°, gravé, N° 639.

Un recueil ms. de la Bibliothèque nationale intitulé: *Récits et Duos de M. de La Lande et de quelques autres maîtres* (1765)<sup>1)</sup> contient 5 pièces de Campra, mais en raison de la date (1765) où ce recueil fut établi, et de la présence de morceaux religieux de Lalande, nous serions assez porté à croire que les compositions de Campra contenues dans cette collection datent de la seconde partie de sa vie.

Il paraît en être de même des quelques pièces que possède en manuscrit la Bibliothèque du Conservatoire, dont une *Élévation*: «O Panis Deus», un *Hymne*: «Pange lingua gloriosi», une *Antienne*: «Regina cœli» etc.<sup>2)</sup>

La lecture du motet à grand chœur *Deus noster refugium* (Psaume 45) n'incite guère à voir, dans cette importante composition, une œuvre de jeunesse; il se peut, cependant qu'il en soit ainsi, ou encore, que Campra ait retouché, par la suite, son travail d'écolier.

Voici le plan du *Deus noster refugium* tel qu'il résulte de l'examen du ms. du Conservatoire<sup>3)</sup>:

1<sup>o</sup>) *Gracieusement*, C. *Symphonic et Solo de tenor*; puis, *Vivement*, 2, «Propterea non timebimus», avec des effets descriptifs réalisés par la symphonie. Cet air renferme de longues vocalises très-accidentées et souvent modulantes.

2<sup>o</sup>) *Chœur* 3, à 5 voix: «sonuerunt et turbatæ sunt aquæ.» Ensemble très-sonore et très-intrigué, accompagné d'une basse tumultueuse.

3<sup>o</sup>) *Gracieusement sans lenteur*, 2, *Air d'alto*: «Fluminis impetus.» Dessin continu de croches à la basse.

4<sup>o</sup>) *Solo de dessus avec Symphonie*, C, «Vacate, Vacate»; ici, l'harmonie se resserre. Campra procède par accords plaqués, largement étalés; tout le morceau est empreint d'une gravité recueillie<sup>4)</sup>.

5<sup>o</sup>) *Chœur*, *Vivement*, 2/4 à 5 voix: «Conturbatæ sunt» soutenu par une symphonie agitée et remplie d'intentions descriptives.

6<sup>o</sup>) *Dialogue et chœur*, 3. — Prélude symphonique, dans lequel 2 hautbois alternent avec toute la masse instrumentale. Un petit chœur (3 voix supérieures), accompagné par 2 hautbois ou par les violons, alterne de même avec un grand chœur écrit en harmonie verticale, d'une belle sonorité et d'un caractère majestueux.

Les deux premiers livres de *Motets* (1695 et 1700) comprennent des motets à voix seule, à deux voix et à trois voix, avec basse continue. Ce genre de composition comptait en France de nombreux précédents. Boësset, Moulinier, Péchon, Bousignac avaient écrit, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, des motets à basse continue, et les travaux de M. Henri Quittard montrent qu'il ne faut nullement considérer Henry Du Mont comme l'importateur dans notre pays de cette espèce de motet<sup>5)</sup>. Entre

1) Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 3123, in-4<sup>o</sup> obl.

2) Bib. du Conservatoire, N<sup>o</sup> 644, in 4<sup>o</sup>, Réserve et N<sup>o</sup> 645 in f<sup>o</sup>.

3) Bib. du Conservatoire de Paris. Ms. vol. F, in f<sup>o</sup> 641 et vol. F. obl. 642. Réserve. M. Weckerlin croit ce ms. de la main de Campra.

4) Sur «Exaltabor», la symphonie exécute des mélismes ascendants à l'imitation de ceux qui supportent «Et ascendit» du *Credo* de la 1<sup>ère</sup> messe de Guillaume Poitevin.

5) Voir: Henri Quittard, *Un musicien en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Henri Du Mont* (1906), et du même auteur, *Un musicien oublié du XVII<sup>e</sup> siècle français, G. Bousignac*; (Bulletin trimestriel, d'avril—juin de l'I.M.G. 1906. p. 356).



1660 et 1663, Thomas Gobert composait des motets à basse continue sur des paroles de Perrin, et chaque maître de chapelle, à l'occasion des diverses cérémonies du culte, avait, de même, apporté son contingent de *motets* ou d'*élévations*; mais il est resté fort peu de toute cette littérature religieuse qui appartenait aux maîtrises et qui ne fut presque jamais imprimée.

Lully, outre ses *Motets à 2 chœurs pour la Chapelle du Roy* (1684), aurait, selon Brossard, laissé 10 petits motets à 3 voix avec basse continue; ces petits motets ont été contestés et attribués à Lalouette<sup>1)</sup>. Sans parler ici des motets de Charpentier et des morceaux pour voix de femmes qu'il destinait à des couvents, nous pourrions encore signaler les *Motets* de Lalande qui offrent une grande ressemblance avec ceux de Campra<sup>2)</sup>. On connaît, enfin les *Motets à voix seule et Basse continue* que G. G. Nivers faisait graver en 1689<sup>3)</sup>, de plus, la 2<sup>e</sup> partie du *Prodromus musicalis* ou *Elevations et motets à voix seule et Basse continue* de Brossard, parut chez Ballard en 1698.

Ajoutons, et ceci présente au cas actuel une grande importance, que de nombreux motets italiens s'étaient alors répandus en France. Campra les connut certainement et se pénétra d'influences transalpines qu'il dut subir dès sa jeunesse; il s'y plia d'autant plus facilement que, né d'un père piémontais, il se trouvait ainsi à demi italien.

Quelques bibliothèques de ce Midi de la France, qu'il habita longtemps, conservent des copies d'œuvres de Carissimi; celle de Carpentras possède un *Miserere* et un *Memento Domine* d'A. Scarlatti<sup>4)</sup>. A Aix, où Campra fit son éducation technique, l'art italien était en honneur; Bononcini, Luigi Rossi, Cavalli, Legrenzi, Colonna, Alessandro Melani, Stradella comptaient presque partout en France des admirateurs, et les échos des concerts de l'abbé Mathieu retentissaient bien loin de Paris<sup>5)</sup>. Enfin, les maîtres d'Italie publiaient de leurs œuvres en France, témoin Paolo Lorenzani dont les *Motets* avec symphonie et B. C. parurent chez Ballard en

1) H. Quittard, *H. Du Mont*. p. 199.

2) Comme Campra, Lalande manifeste de fortes tendances italiennes. On sait qu'il avait acquis une importante collection d'œuvres italiennes, et on a rapproché le début de son *De Profundis* (1689) d'un air de Carissimi. (H. Quittard, *Revue musicale*, juillet 1902.)

3) *Motets à voix seule, accompagnés de la B. C. et quelques autres motets à 2 voix propres pour les Religieuses* . . . par le Sr Nivers, Organiste de la Chapelle du Roy et de l'église St Sulpice, 1689. Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1058.

4) Bib. de Carpentras, 1036, f<sup>os</sup> 31 et 55.

5) Voir à ce sujet M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, et Seré de Rieux, *Les Dons des enfants de Latone*, p. 112, en note. « Vous avez à Paris et surtout dans les provinces, écrit à son tour Lecerf, quantité de jeunes adorateurs de la Musique d'Italie, qui admirent souvent sur le nom de l'Auteur en i ou en o. » (Lecerf-Bourdelot T. III. p. 76.

1693 <sup>1)</sup>. Campra ne les ignore sans doute pas plus que les compositions religieuses de Giovanni Battista Bassani qui datent de 1690 et 1692 <sup>2)</sup>. De toutes parts, le goût italien envahissait les maîtrises, les couvents et les concerts profanes, et l'Avertissement que Ballard met en tête du 1<sup>er</sup> Livre de *Motets* de Lochon (1701) est suffisamment caractéristique à cet égard. L'éditeur déclare d'abord que «par l'exécution, on avouera que l'Auteur a trouvé le secret par son génie d'allier le dessein, l'intrigue et l'expression de la Musique Italienne avec le tour, la délicatesse et la douceur de la Française». Ensuite, il indique, d'après Lochon, la manière qui convient à l'exécution des pièces de son recueil:

«Pour entrer dans ce goût François-Italien, il [l'auteur] donne pour règle générale que toutes les dernières syllabes doivent être brèves» . . . <sup>3)</sup>.

A la suite de l'Avertissement, Ballard a placé une table des «termes des mouvemens consacrés à l'art», termes exprimés en langue italienne, dont Brossard s'était déjà occupé lors de la publication de ses motets.

Enfin, les musiciens français pastichaient fort habilement la musique italienne (nous en avons rencontré un exemple avec Marchand), et les recueils d'airs publiés par Ballard contiennent un grand nombre d'airs italiens.

Les puristes, comme Lecerf de la Viéville, ne cachaient point leur mécontentement, en voyant la musique française se pénétrer d'éléments étrangers et de tours à l'italienne. «Si M. Brossard, écrit Lecerf, s'étoit moins rempli d'érudition italienne, il en aurait été plus coulant et plus suivi <sup>4)</sup>». Et de critiquer la science, les basses travaillées de Bernier, de s'indigner en voyant Mignon, «non content du triple noir», mettre «gayement» au *Kyrie* d'une de ses messes <sup>5)</sup>.

L'examen de la musique religieuse de Campra va nous montrer nettement ses tendances italiennes.

Ses *Motets* témoignent d'abord de l'évolution qui s'est effectuée au XVII<sup>e</sup> siècle dans le sens de l'expression dramatique par le seul moyen de la monodie. Ils sont écrits, en effet, «en style d'Air», et rentrent assez bien dans la définition que Perrin donnait du motet dans l'Avant-propos de ses *Cantica pro Capella Regis* <sup>6)</sup>; le motet, dit-il «est une

1) *Motets*, à 1, 2, 3, 4 et 5 parties, avec symphonies et B. C. par Monsieur Lorenzani, Maître de Musique de la feue Reyne. 1693. (Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 101. Rés.)

2) *Metri sacri resi armonici in motetti a voce sola con violini*, di G. Bassani, Bologne, 1690 (Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1062). Bassani avait donné aussi, en 1602, des *Concerti sacri, motetti*, etc.

3) Avertissement du 1<sup>er</sup> Livre de *Motets en musique* par M. Lochon, Ballard, 1701. (Bib. nat. V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1122.)

4) Lecerf: III<sup>e</sup> partie, p. 133.

5) D<sup>o</sup> III. p. 134.

6) Les *Cantica pro Capella Regis* de Perrin parurent en 1665.

pièce variée de plusieurs chants ou Musiques liées, mais différentes<sup>1)</sup>». Leur caractère est souvent nettement dramatique et se rapproche ainsi de celui des airs d'opéras; ce n'est plus à la polyphonie, aux artifices contrapuntiques, que recourt l'auteur, afin de traduire l'expression du texte; ce soin, il le confie à la mélodie proprement dite, mélodie qui prend un aspect plus musical, qui se caractérise et trouve en elle-même des éléments de développement. Ainsi que l'écrit justement M. Quittard, «c'est surtout à la mélodie qu'il appartiendra désormais d'être l'éloquente interprète des sentiments et des pensées. Les combinaisons des contrepoints lui vaudront un surcroît d'intensité; elles élargiront sa signification originelle plutôt qu'elle ne lui apporteront des données nouvelles<sup>2)</sup>».

Ecrits le plus souvent sur le texte même des Psaumes, les *Motets* de Campra adoptent cependant parfois des paroles composées à l'intention du musicien, ainsi que Ballard l'expose dans son avertissement du 2<sup>e</sup> Livre<sup>3)</sup>. Dans les *Motets* à 1 voix, la mélodie expressive se suffit à elle même avec le secours harmonique de la basse continue. Les pièces à 2 et 3 voix prennent quelquefois la tournure d'un dialogue dramatique, tel le motet 9 du 4<sup>e</sup> Livre (*Mea voluptas*). Fréquemment, ils adoptent la forme de l'air français à 2 parties avec le mouvement harmonique tonique dominante — dominante tonique (*Motets* 2 et 4 du 1<sup>er</sup> Livre); dans d'autres cas, la structure se complique et nous nous trouvons en présence de «plusieurs chants liés», comme dit Perrin. C'est ainsi que le 3<sup>e</sup> motet du 1<sup>er</sup> Livre se déroule en 4 mouvements: *Lentement*, *Gravement*, *Tendrement*, *Gay*, avec une alternance régulière de rythmes binaires et ternaires<sup>4)</sup>. Quelques-uns enfin, se coulent dans le type lied A, B, A de l'air italien, type dont on rencontre déjà des exemples dans l'œuvre de Du Mont, notamment dans son *O fideles* à voix seule<sup>5)</sup>.

Chaque incise du discours correspond à une formule mélodique différente. Voyez, par exemple, le 1<sup>er</sup> motet du 1<sup>er</sup> livre (*Paratum cor meum*); il y a un thème distinct sur «Paratum», sur «Exurge gloria», sur «Confitebor tibi», sur «Quia magna est». — Les changements de mouvement à l'intérieur des motets, se conforment au sens général des paroles, et

1) Avant-propos des *Cantica*. Cf. Quittard, Loc. cit. p. 152 en note.

2) H. Quittard. Loc. cit. p. 116.

3) «Je n'ay rien à dire sur le Merveilleux qui est répandu dans ce Livre depuis le 1<sup>er</sup> Motet jusques au dernier, écrit Ballard; le nom de M. Campra suffit. Comme la plus grande partie de ces Motets sont Pseaumes, je n'ay pas manqué de bonnes traductions. Pour les Paroles composées, je crois que l'on n'y aura pas mal réussi.» (*Motets*, 2<sup>e</sup> livre, Avertissement.)

4) *Motets*, Livre I: *Quemadmodum desiderat cervus* à voix seule.

5) *Motets* à deux voix de 1668. Cité par M. Quittard, loc. cit. p. 157. En Allemagne, les esthéticiens font le plus grand cas de l'air italien à da capo, non seulement dans la musique dramatique, mais encore dans l'art religieux (A. Pirro, *Esthétique de J. S. Bach*. p. 313.)

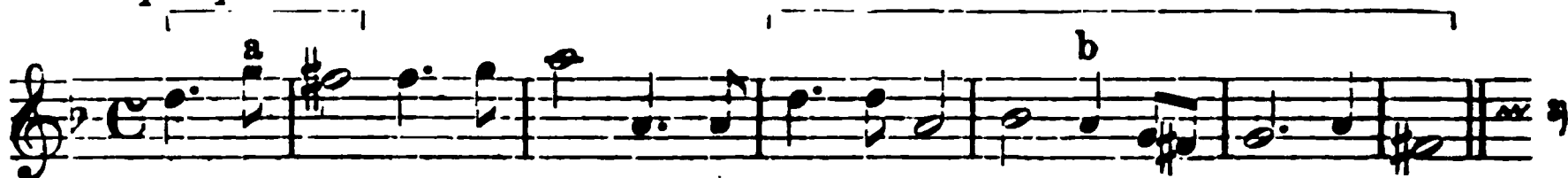
le mouvement de la pensée se transpose en mouvement musical. Interruptions, repos de la voix sont choses fréquentes<sup>1)</sup>, animent la phrase, la rendent vivante et expressive, contrairement à l'habitude du style lié employé dans les anciennes œuvres polyphoniques, contrairement même au caractère de la mélodie coulante de Lully. Souvent aussi, Campra fait usage de marches diatoniques modulantes, et transporte un thème ou un simple fragment mélodique à différentes hauteurs de l'échelle<sup>2)</sup>.

Mais sa mélodie offre des caractères plus particulièrement italiens que nous voudrions indiquer.

D'abord, elle est souple, facile; elle aime à se répéter, à se replier sur elle-même, à s'entendre chanter, en quelque sorte. Certains intervalles mélodiques, la quarte ascendante, avec retour sur le 7<sup>e</sup> degré de la gamme par exemple, lui sont familiers, et ici, Campra se rapproche parfois de son maître Poitevin. Il n'est pas sans intérêt, dans cet ordre d'idées, de comparer le début de son *Usque quo*, de celui du *Kyrie* de la 1<sup>ère</sup> Messe de Poitevin.

Campra :

*Usque quo.*



Poitevin :



Comme Poitevin, Campra, dans les pièces à plusieurs voix, distribue ingénieusement les parties, et, tout en laissant prédominer une mélodie principale, il n'emploie point le style harmonique de Lully. Bien au contraire, il distribue ses dessins mélodiques à diverses hauteurs, procède par groupes de voix qu'il oppose les uns aux autres et qu'il fait dialoguer. Ainsi, dans l'*In te Domine spes* du 1<sup>er</sup> livre, le Ténor expose le

1) Dans le motet *Laudate* (Psaume CL) du 1<sup>er</sup> Livre, la voix présente la mélodie à l'état morcelé, avec de longs silences entre ses diverses incises, silences que remplissent les parties instrumentales.

2) On trouve des exemples d'un pareil dispositif dans les *Motets* de Nivers, où se lit le passage suivant: (Motet à voix seule *O pia deitas* p. 63 de l'édition de 1689):



3) Motet *Usque quo*, Ms. de la Maîtrise de S<sup>t</sup> Sauveur d'Aix.

4) Voir plus haut pour ce *Kyrie* de Poitevin.

thème, que reprend ensuite la Haute-contre; puis, les deux voix sont traitées en imitations jusqu'à l'entrée de la Basse<sup>1)</sup>. Il arrive aussi que c'est la Basse qui débute dans l'exposition mélodique; alors, les voix supérieures entrent successivement du grave à l'aigu<sup>2)</sup>.

La mélodie de Campra, avons-nous dit, aime à se répéter; non seulement, elle affecte la forme à reprises et à da capo, mais encore, dans les détails de sa constitution intime, elle manifeste des insistances bien italiennes; certaines incises se répètent 2, 3 fois de suite, quand bien même les paroles que supportent ces incises diffèrent.

Campra écrira, par exemple:



ou encore, en insistant davantage:



On retrouve d'ailleurs ces répétitions, ces redoublements d'incises mélodiques dans l'écriture instrumentale de Campra<sup>5)</sup>.

Fréquemment, pour exprimer une idée de force, de tranquillité ou de joie exultante, il dessine sa mélodie en arpégeant l'accord parfait. Les motifs prennent alors un caractère tonal et consonant bien net; ils s'appliquent particulièrement à l'expression des sentiments heureux. En voici un exemple:



Il affectionne aussi les mouvements vifs, d'une rythmique alerte, ce qu'on appelait alors les « vitesses », et il est rare que chaque motet ne présente pas un « gay » bien caractéristique de sa manière et des tendances italiennes qu'elle reflète. Ces « gays », en notes piquées et légères, s'exposent généralement dans des rythmes ternaires. Campra y répète

1) *Motets*. Livre I.: *In te Domine spes*, à 3 voix.

2) D<sup>o</sup>: *Dissipa Domine*, à 3 voix.

3) *Motets*, Livre I: *Salve regina*, à voix seule. p. 19.

4) D<sup>o</sup>, Livre II: *Florete prata*, à voix seule. p. 34.

5) Bassani pratique fréquemment ces répétitions dans les ritournelles de violon. Cf. *Metri sacri*, p. 28. de l'édition de Bologne.

6) *Motets*. Livre I.: *Laudate, laudate Dominum* à voix seule et 2 dessus de violon, p. 25. Dans la musique dramatique de Campra. on relève des motifs établis de même sur l'accord parfait. Voir, *Carnaval de Venise* (Orfeo nell' Inferni, scène 2, p. 219.)

les notes ayant une signification tonale, la tonique, la dominante, la tierce, procédé que Rameau reproduira plus tard (Le Rigaudon de *Dardanus* p. ex.).



On trouve même, dans une ritournelle instrumentale confiée aux violons, le passage suivant:



L'ornementation mélodique de Campra le range bien aussi au nombre des musiciens français-italianisants. Son écriture vocale apporte de nombreuses exceptions au principe du syllabisme; elle s'orne, se complique, devient plus figurée, plus maniérée que celle des anciens motettistes français. On sait à quel point Lully réprouvait les passages, les doubles, les diminutions, d'accord en cela avec l'esthétique classique dont Lecerf de la Viéville est un des représentants les plus intéressants<sup>4)</sup>. Campra, à l'exemple des Italiens, multiplie, au contraire, les traits de virtuosité vocale, tenues, vocalises, passages. Tantôt, l'artifice de virtuosité, tenue ou roulade, ne cherche d'autre but que le plaisir de faire valoir une belle voix; les tenues, en particulier, se placent alors sur des voyelles ou des diphtongues bien sonores a, o, ou, an; d'autres fois, la vocalise ou la tenue remplissent une fonction expressive; c'est ainsi que les tenues, par l'allongement qu'elles confèrent au son, s'associent aux idées de durée, de temps, d'éternité, et nous savons que Bach et Rameau ont adopté la même esthétique<sup>5)</sup>.

Ainsi Campra, pour exprimer le repos éternel, fera chanter:

1) *Motets*, Livre I: *Paratum cor meum*, à voix seule.

2) Do Livre II: *Jubilate Deo*, à voix seule, p. 2.

3) Do Livre II, p. 37. Lorenzani pratique fréquemment ces redoublements de notes. Dans le 1<sup>er</sup> chœur de son *Deus noster refugium*, Campra fait un emploi presque continu des notes redoublées dans la symphonie d'accompagnement.

4) Consulter sur ce point l'article de M. Henri Prunières, *Lecerf de la Viéville et l'Esthétique musicale classique au XVII<sup>e</sup> siècle*. S.I.M. 15 juin 1908. pp. 619 et suiv. et aussi le livre de M. Hugo Goldschmidt, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*. Band I (1907) pp. 59 et suiv.

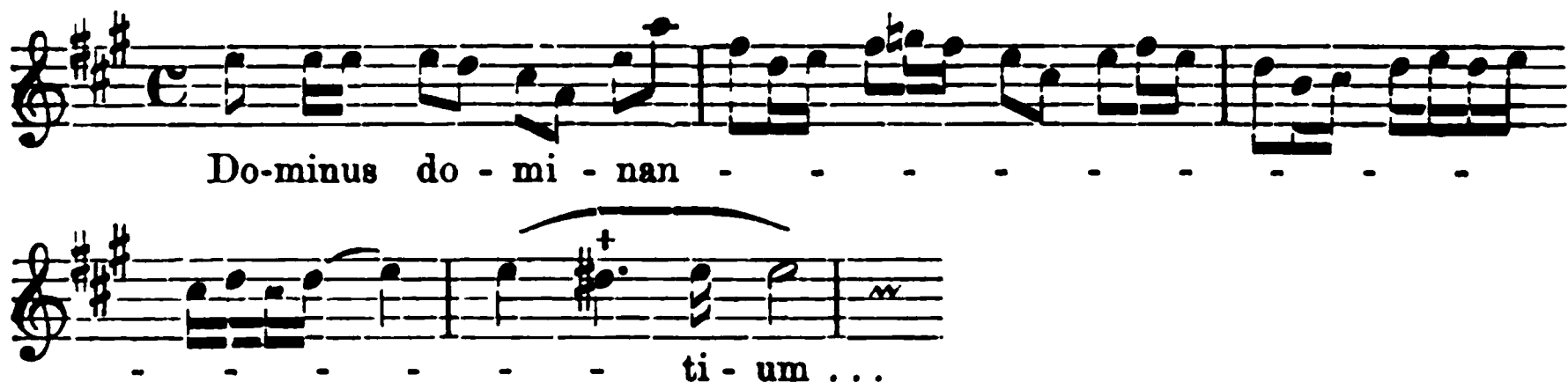
5) Consulter sur tout ce qui concerne Bach l'ouvrage de M. André Pirro, *L'Esthétique de J. S. Bach*. 1907. Pour Rameau, voir le livre de M. Louis Laloy, *Rameau*, Paris, Alkan, 1908, et notre ouvrage de la collection des *Musiciens célèbres*, 1908.





Dans le même Motet, il place une longue tenue vocale sur le deuxième *o* de «*possessione*».

Il multiplie les roulades, les traits agiles; voici une vocalise située sur l'*an* de «*dominantium*», vocalise modulante et non pas de simple remplissage<sup>2)</sup>.



Ce passage revêt surtout une couleur décorative; c'est un ornement vocal qui ne prétend point à la description, comme ceux qu'il était alors de règle d'adjoindre à quelques «mots distingués dans toutes les langues et auxquels les musiciens ont égard d'ordinaire»<sup>3)</sup>. Mais il rentre bien dans l'application de la conception représentative de la musique si en honneur au XVII<sup>e</sup> siècle, et selon laquelle, celle-ci doit commenter étroitement les paroles du texte. Schütz, Prætorius, Wolfgang Schönsleder (*Volupius Decorus*) en donnent des exemples ou en formulent les principes. Par Schönsleder, nous possédons même le catalogue complet des procédés du langage musical: 1<sup>o</sup>) *Verba affectuum* (Etats d'âme), 2<sup>o</sup>) *Verba motus et locorum* (Mouvements et situation des objets dans l'espace), 3<sup>o</sup>) *Adverbia temporis numeri* (adverbes de temps et de nombre), 4<sup>o</sup>) *Ætates hominum* (âges et qualités de l'homme)<sup>4)</sup>. Plus tard, en 1697, un autre répertoire des mots générateurs de formules musicales caractéristiques est dressé par Daniel Speer<sup>5)</sup>, et c'est ce répertoire dont Lecerf accepte une partie, la partie purement descriptive<sup>6)</sup>.

1) *Motets*. Livre I. *Dissipa Domine*, p. 99. Cette tenue est exécutée par la Haute-Contre.

2) *Motets*. Livre III. Il s'agit du motet à la manière italienne: *Quis ego Domine?* p. 119.

3) Lecerf de la Viéville. *Comparaison*. III<sup>e</sup> partie, p. 70. Lecerf s'élève vertement contre l'abus des vocalises même descriptives.

4) *Architectonice Musices universalis ex quâ Melopoeam per universa et solida Fundamenta Musicorum...* Autore Volupio Decoro Musagete... (1631). C'est au chapitre de *textu* que sont exposés les procédés usuels de description musicale. Cf. Pirro, loc. cit. pp. 18 et suiv.

5) Daniel Speer, *Grundrichtiger Unterricht der Musicalischen Kunst...* (1697). p. 283.

6) «Tout roulement, déclare Lecerf, qui n'est fondé que sur la commodité d'une lettre et non sur le sens d'un mot ne se sçauroit excuser.... La musique

Campra, à l'imitation des Italiens et de son maître Poitevin, n'emploie point l'ornement vocal dans des limites aussi étroites que celles qui résultent de l'objectivisme de Lecerf. Avant lui, du reste, des musiciens français avaient généralisé le système, étendu le métaphorisme du langage musical et découvert d'heureuses formules d'expression psychologique<sup>1</sup>).

Ceci nous amène à examiner de quelle façon Campra comprend l'interprétation du texte verbal et aussi, les critiques que les classiques purs lui adressèrent à ce sujet.

Un important passage de Lecerf de la Viéville, qu'il faut toujours citer en la matière, car sa compréhension de la musique est presque exclusivement littéraire, nous renseigne de manière intéressante sur les interprétations musicales des *Motets* de Campra :

« Je me suis appliqué, écrit Lecerf, à examiner Campra, parce qu'on ne saurait mieux témoigner sa bonne foi qu'en critiquant ceux qui nous font le plus d'honneur. Il exprime je ne sais où *Solemnitatem* par une Musique longue et brodée. C'est apparemment pour marquer que, dans les grandes Fêtes, l'Office est long et les cérémonies magnifiques. Dans *Lauda Jerusalem Dominum*, il exprime *ante faciem frigoris ejus* par une Musique imitée des trembleurs d'*Isis*<sup>2</sup>). Il devait songer que *Lauda Jerusalem* est un Pseaume de joie, et que *ante faciem frigoris* etc., n'est là qu'un passage peu important et sur lequel il ne sied point de s'arrêter; car, il faut avoir égard, non seulement aux paroles, mais même au tems et au lieu où sont ces paroles, et qui doute, par exemple, que le *de profundis* de l'Office de Noël ne demande un autre tour que le *de profundis* de l'Office des Morts? »<sup>3</sup>).

Ce sont là, assurément de sages observations, mais nous verrons que Campra, tout en s'attachant au détail verbal, et en s'efforçant, selon la juste remarque de l'abbé Du Bos, de « jouer sur les mots », ne manque pas aussi de s'inspirer du sens général des textes et de l'émotion d'ensemble que chacun deux se propose de susciter.

D'autres critiques de Lecerf portent également assez juste :

étant une peinture, elle demande une expression grande ou petite. Or un roulement sur le mot chaîne représente les anneaux d'une chaîne, sur le mot foudre, l'éclat et la chute de la foudre... (Comparaison. III. pp. 186, 187.)

1) Nous voyons, par exemple, Du Mont appliquer une vocalise à une simple préposition, afin de souligner l'intensité du mouvement qu'elle contribue à exprimer. Ainsi, voulant rendre l'ardent désir de l'âme chrétienne qui tend violemment vers Dieu, il écrit dans son motet *Quemadmodum desiderat cervus* (*Motets de la Chapelle du Roy*, 1684).



2) C'est le fameux passage de l'*Isis* de Lully, où le musicien traduit par un molo de croches le claquement des dents de personnages transis de froid.

3) Lecerf. Loc. cit. III<sup>e</sup> partie, p. 135.

« Dans *in exitu Israel*, à *non clamabunt in gutture suo*, Campra fait un duo qui crie longtemps et à pleine tête. Est-ce bien exprimer que les Dieux d'or et d'argent ne crieront point? Il ne s'aperçoit pas, en tous ces endroits, qu'il prenoit à gauche le sens du Latin». Et le sévère censeur d'ajouter « Expressions Italiennes »<sup>1)</sup>.

Le motet *Salve regina* lui donne l'occasion de s'élever contre ce qu'il appelle « la paresse des musiciens français », contre la négligence avec laquelle ils procèdent à la traduction musicale des paroles :

« Dans le *Salve Regina* de Campra, à cette fin *ô pia, ô dulcis*, Campra joint l'*ô* de *dulcis* à celui de *pia*, après lequel il met un demi-soupir. Par conséquent, le Chanteur dit *ô pia, ô*, et le demi-soupir le force de s'arrêter sur le second *ô* et de l'éloigner de *dulcis*. Ainsi, à moins que le Chanteur ne prononce le *p* de *pia* très-distinctement, on croit entendre un *m*, et c'est, *ô mia, ô*, ce qui fait un miaulement de Chat, et l'Auditeur rit. Campra place son demi-soupir après le second *o*, il n'avoit qu'à le placer devant, pour le séparer de l'*a* de *pia*; le sens, la prononciation auroient été justes. Bagatelle, sans doute, mais bagatelle désagréable dans le Motet de Campra . . . »<sup>2)</sup>.

Voici le passage incriminé :



Sans doute, l'effet produit n'est pas des plus heureux, mais le mouvement rapide atténue sensiblement le « miaulement » que signale Lecerf. Dans tous les cas, sa remarque témoigne de son érudition et du soin avec lequel il a étudié les textes dont il parle.

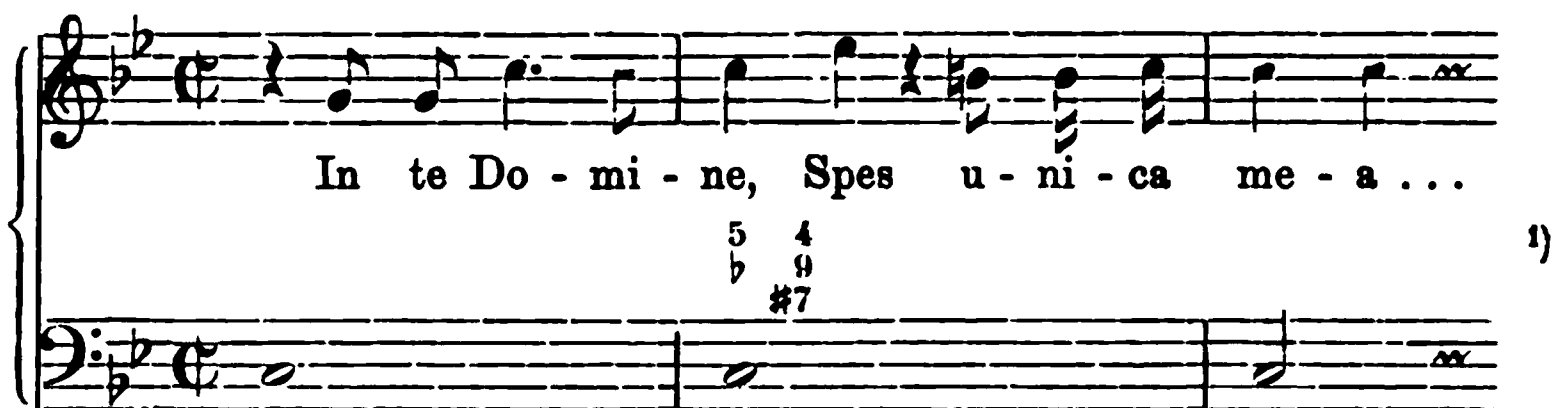
Une observation du même genre va nous montrer que Lecerf, préoccupé avant tout de l'exactitude de la déclamation, ne prête qu'une attention médiocre à l'expression de la musique proprement dite, parce qu'il ne ressent celle-ci qu'à travers la signification des paroles.

Campra, en effet, pratique souvent avec bonheur la dissonance expressive qu'il s'entend fort bien à placer aux points où elle porte le plus. Ainsi, dans le motet *In te Domine* du 1<sup>er</sup> livre, on relève le passage ci-après :

1) Ibid. — Il s'agit ici du motet à grand chœur *In exitu* dont la Bib. nat. possède la partie de dessus. (V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1103.) Le passage cité par Lecerf se trouve à la page 33.

2) Lecerf. III<sup>e</sup> partie. pp. 160—161.

3) *Motets*. Livre I. n<sup>o</sup> 4. p. 18. Le passage ci-dessus se trouve à la page 20 de l'édition de Ballard; il est répété 4 et 5 fois. On le rapprochera des affectations dont Perrin fait grief à la musique italienne qu'il qualifie de « Musique de gouttières », dans sa lettre de 1659 à l'archevêque de Turin.



Or, Lecerf, qui goûte cependant vivement ce motet, «le meilleur de tous les Motets que je connaisse, et qui est d'une bonté exquise et véritable, ou je suis trompé, expressif, simple, agréable, d'un chant dévôt et gracieux»<sup>2)</sup>, s'étonne de l'arrêt indiqué par le musicien entre *spes* et *unica*.

Mais ici, la modulation réalisée à la basse et qui s'affirme précisément sur l'épithète *unica*, en vient renforcer considérablement l'expression; et encore, la pause intercalée entre *spes* et *unica* dépeint-elle de façon dramatique l'anxiété du chrétien et le *seul* espoir qui lui reste, espoir qu'il place dans le secours divin. La modulation mineure ajoute une grande puissance à ce débit sanglotant.

Les exemples abondent, chez Campra, de semblables dispositifs. Et ce ne sont pas seulement les voix qui se froissent, dans les pièces à plusieurs parties, lorsqu'un sentiment de douleur ou de tristesse s'exhale du texte; l'accompagnement de la basse ne manque pas, lui aussi, de souligner d'une dissonance le trouble psychologique.

Sous ces mots: *Adjura me*, adressés d'une voix suppliante au Seigneur, Campra introduira une quinte diminuée<sup>3)</sup>; il déploiera des séries de 7<sup>es</sup>, comme Corelli qui, à la grande indignation de Lecerf, en place 12 à la suite (4); il fera état de formations harmoniques raffinées, de celles qui horripilent les classiques français et qu'ils stigmatisent dans la musique italienne, «la fausse septième et une fausse quinte ensemble»<sup>5)</sup>, c'est à dire l'accord de septième diminuée. — Il module avec hardiesse, sans passer par les tons voisins. On trouve chez lui de ces sauts brusques de tonalité si typiques de la manière des compositeurs de l'école romaine. Dans le motet *Inserere Domine*, il quitte le ton de sol majeur pour s'établir immédiatement en celui de la majeur<sup>6)</sup>.

1) *Motets*. Livre I. C'est un motet à 3 voix; la citation est empruntée à la partie de Tenor, p. 83.

2) Lecerf. Loc. cit. III<sup>e</sup> p<sup>tie</sup> p. 193. Il ajoute même: «Je me persuade que le plaisir que cette Pièce nous fit deux fois de suite à trente personnes et à moi chez Mr ... qui voulut bien que nous la recommandassions, se seroit changé en nous tous à la vue de l'Autel, en *violente émotion* de piété.»

3) *Motets*. Livre II. *Deus in adjutorium* p. 125.

4) On remarquera 4 7<sup>es</sup> consécutives à la page 3 du Livre I, 3 7<sup>es</sup> de suite à la page 16 du même livre, etc.

5) Lecerf. Loc. cit. III. p. 83.

6) *Motets*. Livre I. *Inserere Domine pectori meo* p. 32.

Lorsque la signification du texte commande l'inquiétude, lorsque les paroles se pressent en interrogations angoissées, les modulations se précipitent, s'accumulent. Fréquemment, elles s'effectuent au relatif mineur, et s'enchaînent par une progression continue qui endeuille progressivement la tonalité. L'*Ubi es, Deus meus* laisse tomber sa question sur la sensible :



et ce motet présente un tour si italien, que Lecerf le reproche à Campra, en soutenant qu'ici, le musicien s'est simplement borné à imiter une composition sur les mêmes paroles, due à un auteur dont les œuvres étaient alors assez appréciées, Daniélis :

«Le Motet de Campra, *Ubi es, Deus meus?* n'est que le Motet de Daniélis sur les mêmes paroles, revu, corrigé et augmenté. Voilà le génie François enté sur l'Italien, d'une bonne main, et d'une main qui n'est pas novice à imiter<sup>2)</sup>».

Ailleurs, (*Quemadmodum desiderat cervus*), Campra, sur des interrogations répétées, hachées, accentue l'inquiétude suggérée par le texte, au moyen de modulations accumulées; il passe de fa majeur en ré mineur puis en si b majeur, en mi b majeur, en ut mineur, en sol mineur, etc.<sup>3)</sup>.

On trouve souvent aussi, dans sa musique religieuse, de ces mouvements chromatiques que Lecerf dénonçait comme précieux et de mauvais goût, et que les musiciens de ce temps associent aux idées de tristesse, de déploration, de deuil et aussi d'abaissement moral, de dégradation<sup>4)</sup>.

1) *Motets*. Livre II. *Ubi es*, p. 9. Motet à voir seule pour le Saint-Sacrement.

2) «Je ne dirai pas, continue Lecerf, que le Motet de Campra ne vaut rien, il a son prix; mais je dirai qu'il n'est pas tel que je l'aurais espéré de Campra, travaillant sur un fond si riche. J'entendis d'abord le Motet de Daniélis qui me parut fort bon en gros; celui de Campra, que j'entendis ensuite, ne me parut point préférable. Si Campra en avoit ôté plusieurs défauts, ceux qu'il avoit pris étoient devenus plus sensibles, et il avoit été contraint d'affaiblir extrêmement plusieurs des traits qu'il en avoit copiés: vice de cet alliage des deux goûts.» (Lecerf. III<sup>e</sup> partie. p. 164.)

Nous savons peu de choses sur ce Daniélis. Fétis n'en parle pas. Le *Quellen-Lexikon* d'Eitner en fait un français (wahrscheinlich Franzose) (III. p. 141). Mais Lecerf lui-même nous apprend qu'il était Italien, et le met au nombre des compositeurs «recommandables» en musique sacrée, à côté de Lorenzani et de Carissimi (Bourdelot, IV. p. 175.)

La Bib. nat. possède, en manuscrit, un certain nombre de motets de Daniélis d'une écriture aisée, très-mélodique. En voici quelques-uns: *Ad arma fideles* (3 voix), V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1710, *Adjuro vos* (à 1 voix, 2 violons et Basse), V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1276, *Cæleste convivium* (del Signor Danielis (3 voix), V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1272, *Domine qui habitabit* (3 voix), V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1273, *Errate per colles* (4 voix), V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1277, *Occurite cælestes* (3 voix), V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1274, *Qui reminiscimi* (à 1 voix, 2 violons et Basse), V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1275. En outre, la Bib. nat. possède la partie de basse de 10 autres motets. (*Motets à 3 voix de divers auteurs*, V<sub>m</sub><sup>1</sup> 1641.)

3) Livre I. Motet 3.

4) La plupart des musiciens français de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle emploient ce

Tantôt, le chromatisme généralement appliqué à un motif descendant compris dans l'intervalle de quarte, ne se fait sentir qu'à la basse, comme dans le motet III du 1<sup>er</sup> Livre, où la déclamation *quale tristis es anima mea* se déploie en une ligne unie, peu accidentée, rapprochée de l'intonation naturelle du langage, selon l'habitude italienne<sup>1)</sup>. Tantôt, le chromatisme se dessine à la partie vocale en même temps qu'à la basse d'accompagnement:



Enfin, si Campra se montre souvent prédisposé à mettre le mot en musique et à traduire avec une minutie quelque peu déplacée les moindres détails du texte verbal, il sait aussi, conformément à la profession de foi qu'il expose dans la dédicace de son 2<sup>e</sup> Livre de *Motets*, s'inspirer du sens général des paroles, et traduire par sa musique «un sujet grand et touchant», ainsi qu'il le dit lui-même.

Le motet *Ubi es Dominus meus*, l'*In te Domine spes* si goûté de Lecerf, ne manquent ni de caractère dramatique, ni de majesté religieuse. Le *Quemadmodum desiderat cervus* écrit sur le texte du Psaume XLI, se déroule avec une gravité, une onction vraiment dignes du temple. Une mélodie ample et recueillie accompagne ces paroles: «Sativit anima mea», pendant que le *continuo*, en un mouvement obstiné et tranquille, ajoute à la tendre prière du chant par la douce ondulation des croches liées de deux en deux:

motif chromatique descendant pour dépeindre des sentiments d'affliction. On le trouve dans les *Symphonies* de Pierre Gaultier; nous l'avons signalé ici même (*Bulletin trimestriel de l'I.M.G.* de janvier-mars 1906) dans les œuvres de Jean Ferry Rebel. La *Plainte sur la Mort de M. Lambert* composée par Du Buisson et publiée dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de Ballard en octobre 1696, débute par une lamentation chromatique du continuo:



Les Italiens et les Allemands pratiquent ce chromatisme descendant dès le 1<sup>er</sup> tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. (Voir A. Pirro, *Esthétique de Bach*. pp. 74 et suiv.). — Il va sans dire que cette «chromatique» n'a pas l'heur de plaire à Lecerf qui fait grief aux Italiens et à leurs imitateurs de ne pas s'attacher «à une belle musique diatonique» comme celle de Lully (*Comparaison*. III. p. 189). Rare, sans doute, chez Lully, le chromatisme n'est cependant pas complètement banni de son œuvre. On en relève çà et là des traces. Cf. *Cadmus* (Acte II. Scène 6), *Acis et Galatée* (Basse du Prélude de la scène 9 de l'Acte III), *Proserpine* (Acte IV, Scène 1) etc.

1) Motet: *Quemadmodum* (Livre I), p. 15.

2) *Motets*: Livre II. p. 85.



Gravement.

Si - ti - vit a - ni - ma me - a ...

1)

Ceci nous conduit à examiner le rôle que joue, dans les *Motets* de Campra, l'accompagnement instrumental. A la basse continue, le maître de musique de Notre-Dame adjoint, en effet fréquemment, des instruments tels que les violons et les flûtes. Dans le 1<sup>er</sup> livre (1695), 3 motets comportent un accompagnement confié à deux dessus de violon; dans le 2<sup>e</sup> (1700), cinq motets s'ornent de même d'une parure instrumentale<sup>2)</sup>.

La présence d'un accompagnement instrumental était chose déjà ancienne, sinon dans les pièces liturgiques proprement dites, comme les *Messes*, du moins dans les *Motets*, qui, ainsi que le fait remarquer M. Quittard, constituaient les «à côté» du culte<sup>3)</sup>. De nombreux témoignages sont là pour prouver que la musique instrumentale s'associait à la musique vocale dans des cérémonies de caractère religieux. Nous en avons recueilli, au cours de cette étude, en relatant sommairement les fêtes musicales d'Aix et de Toulouse. A Paris, il en était de même; les 24 violons se faisaient entendre en 1650 aux Cordeliers, et la *Muse historique* de Loret signale fréquemment la présence d'instruments profanes dans les cérémonies religieuses<sup>4)</sup>. Dans son *Voyage de France*, Sébastien Locatelli se livre à une observation identique<sup>5)</sup>, et les motets qui nous ont été conservés comportent, dans un grand nombre de cas, d'abord des violes, puis, plus tard, des violons. Ainsi, sur 40 motets des *Cantica sacra* de Du Mont, 10 ont une partie instrumentale<sup>6)</sup>; 2 motets de Veillot, antérieurs à 1662, sont accompagnés d'une symphonie, avec dessus et basse de violon<sup>7)</sup>.

De même encore, les motets italiens contemporains de Campra présentent des prétudes et ritournelles instrumentales. On en trouve de

1) *Motets*: Livre I. *Quemadmodum*.

2) Dans le 1<sup>er</sup> Livre, 3 motets à voix seule admettent 2 dessus de violon; dans le 2<sup>e</sup>, aussi 3 motets à voix seule et 2 motets à 2 voix.

3) H. Quittard, *Loc. cit.* p. 133.

4) Voir le *Diary* de l'anglais J. Evelyn et la *Muse historique* de 1652.

5) *Voyage de France, Relation de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais*, publié par M. A. Vautier. Il s'agit ici de la messe du roi entendue à St Germain en 1664 par S. Locatelli. (Cf. Quittard, *Loc. cit.* p. 197.)

6) Quittard, *Ibid.* p. 135. Remarquons que les *Airs à quatre parties* (1663) de Du Mont, écrits «en forme de Motets», admettent «une 4<sup>e</sup> partie adjoustée pour un dessus de viole ou un violon.»

7) Quittard, *Ibid.* p. 196.

fort développée dans les *Metri sacri* de Bassani, où ils affectent le dispositif ternaire de la sonate: *Grave, Allegro, Grave*, et où ils sont confiés à deux violons<sup>1)</sup>. Un motet de ce maître s'accompagne même d'un allegro tout particulièrement animé dans lequel on peut voir un prototype de ceux de Corelli<sup>2)</sup>. Lorenzani, lui aussi, adjoint des «symphonies» aux motets de son livre de 1693, et trouve des imitateurs en France. Chez Brossard, chez Valette de Montigny<sup>3)</sup>, on relève des parties d'instruments; dans les motets de Lalande, les deux violons obligés exécutent de brillants contreponts, de sorte que Campra n'a fait que suivre le mouvement, en décorant ses motets de deux parties de violon.

A Toulouse, nous avons vu qu'il s'était préoccupé d'enseigner à ses élèves la technique instrumentale en provoquant, de la part du chapitre de St Etienne, l'acquisition de violons. Dans plusieurs autres villes, des délibérations capitulaires intervenaient, qui ne laissent aucun doute sur la présence au chœur d'instruments de la famille des violons.

Mais, à Paris, il ne semble pas que l'admission de ces instruments soit antérieure à Campra; l'existence de parties de violons dans les motets de Veillot, par exemple, ne prouve pas que les violons fussent tolérés à Notre-Dame<sup>4)</sup>, et deux textes formels, émanant d'auteurs toujours exactement informés et dignes de notre confiance, attribuent très-nettement cette innovation à Campra.

Le premier de ces textes est le *Diaire* déjà cité de l'abbé Claude Chastelain:

«M. Campra, écrit Chastelain, fut le premier qui introduisit les violons dans la musique de Notre-Dame»<sup>5)</sup>.

Le second est le passage suivant de Lecerf:

«Nous avons moins d'Instruments que les Italiens à nos Motets, nous qui en avons plus ailleurs. Tant mieux; aux Motets qui s'exécutent en face de l'Autel, il seroit à souhaiter que nous n'eussions qu'un petit orgue pour fixer le ton des voix . . . C'en seroit assez, avec les serpens, instruments d'un usage commode pour remplir et privilégié à l'Église. Aussi n'y a t-il que 25 ans que nous nous y permettons les instrumens à cordes dans le

1) 1<sup>er</sup> Motet *per la Beata Virgine* p. 4 de l'édition de 1690.

2) *Motet per ogni tempo*, p. 14 de l'édition de 1690. On sait que le violoniste G. B. Bassani fut le maître de Corelli.

3) Les *Motets* à 1. 2 et 3 voix, publiés en 1701 par Valette de Montigny, sont «avec instruments».

4) Dans le *Cæremoniale Parisiense* de 1662, Martin Sonnet dit: «Nec alia instrumenta musicalia cum organo pulsantur nisi tubæ, tibiæ, aut cornea.» (Cf. Quitard, Loc. cit. p. 134.) D'un autre côté, l'abbé Chartier déclare que le serpent fut introduit au XVII<sup>e</sup> siècle à Notre-Dame, et qu'à cette époque, on se servait de basses de violon et de bassons. Il répète l'allégation de Chastelain relative à l'introduction des violons par Campra. (Abbé Chartier, *L'ancien chapitre de Notre-Dame*, pp. 58, 59.)

5) *L'abbé Claude Chastelain et son Diare ou Journal*, p. 315.

chœur, et Campra fut le premier qui eut le crédit d'en faire entrer dans celui de Notre-Dame de Paris. Mais enfin, encore aujourd'hui, nous n'avons affaire que de 2 ou 3 Basses de viole ou de violon pour jouer les Basses Continues et d'autant de violons pour jouer des préludes et des ritournelles, et il est rare que nous en mettions davantage. Quand on n'appelle pas des instruments de dehors aux Motets de nos Cathédrales . . . ce sont les enfants de chœur qui en jouent<sup>1)</sup>.

Lecerf écrivait ceci en 1705 ; la présence des instruments à cordes au chœur remonterait donc, suivant lui, à 1680 environ et serait, par conséquent, antérieure à l'initiative de Campra ; cependant, le texte est formel et concorde bien avec celui d'un témoin de premier ordre, l'abbé Chastelain<sup>2)</sup>.

Si les violons trouvaient leur emploi à Notre-Dame, lors de l'exécution des motets, pièces extra-liturgiques, leur utilisation, remarquons le, n'allait point sans provoquer d'âpres critiques dans plusieurs églises, et nous possédons, notamment, un document qui prouve qu'à Senlis, en 1689, quelques membres influents du clergé s'élevaient contre la présence de la « symphonie » à certaines cérémonies<sup>3)</sup>.

Toujours est-il que le 1<sup>er</sup> Livre de *Motets* de Campra présente déjà 3 motets à voix seule accompagnés de 2 dessus de violon qui exposent des ritournelles de caractère très musical, ritournelles reprises ensuite par la voix. Voici celle du *Motet: Laudate*

1<sup>er</sup> Violon

2<sup>e</sup> Violon

Voix tacet

B. C.

1) Lecerf, Loc. cit. III<sup>e</sup> partie, pp. 177, 178.

2) L'abbé Chartier, dans l'ouvrage déjà cité, insiste sur ce fait: «Campra vécut en bonne harmonie avec le chapitre qui lui permit quelques innovations; il obtint la permission d'ajouter pour les solennités des violons aux basses» (p. 113). — Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu découvrir mention de l'introduction des violons au chœur de N. D. dans les registres LL des Archives nationales. Peut-être cette mention nous a-t-elle échappé; il convient toutefois d'observer que ces registres sont très pauvres en indications d'ordre artistique. — Notons que Gerber reproduit aussi l'allégation de l'abbé Chastelain au sujet des violons (*Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler* I. p. 242).

3) Critique d'un Docteur de Sorbonne sur les deux lettres de M<sup>rs</sup> Deslyons, ancien, et de Bragelongue, nouveau Doyen de la cathédrale de Senlis touchant La Symphonie et les instruments que l'on a voulu introduire dans leur Eglise aux leçons de Ténèbres. Senlis, ce 19 mars 1698. (Bib. nat. 4 Vp 3122). Cité par Brossard, dans son Catalogue. p. 23.



La voix chante d'abord la partie A du thème; puis elle s'interrompt pour laisser la parole aux instruments; elle continue ensuite par la partie B. Au cours de la pièce, les violons, soit ensemble, soit séparément, échangent des vocalises avec la mélodie vocale, d'où une grande variété, quelque chose de brillant, de chatoyant. Parfois, les préludes instrumentaux et les ritournelles admettent comme chez les maîtres italiens un certain développement; il en est qui réalisent une forme d'air en 3 parties, de type A, B, A. Telle, la câline ritournelle que Campra confie à 2 flûtes allemandes, dans son *Immensus es, Domine* du 2<sup>e</sup> Livre. Ici, le musicien très attentif au pouvoir expressif des timbres, substitue 2 flûtes aux 2 violons pour annoncer un tendre *Dulcis Christe* à  $3/2$ . La ritournelle des flûtes dure 32 mesures, et revêt nettement la forme lied:



On voit que le début  $A_1$  et la fin  $A_2$  de la ritournelle ne diffèrent que par les terminaisons  $a$  et  $a'$  2).

Les *Motets* de Campra jouissaient de son temps d'une grande réputation<sup>3</sup>). Lecerf, cependant peu suspect de sympathie pour tout ce qui touche au style italien, en parle généralement avec éloges. Il apprécie surtout les premiers d'entre eux, et fait des réserves sur le dernier livre (le 3<sup>e</sup>, le seul qu'il connût lorsqu'il écrivait sa *Comparaison*), parce que là, suivant lui, Campra imite les Italiens:

1) *Motets*. Livre I. *Laudate*, p. 22. On voit, par cet exemple, que Campra, dans son style symphonique distribue les dessins mélodiques dans toutes les parties, de façon à les bien mettre en relief.

2) *Motets*. Livre II. *Immensus es Domine*, à 2 voix et 2 dessus de violon.

3) Ils étaient encore réputés lorsque Nemeitz écrivait son *Séjour à Paris*: «Ses *motets* et *cantates* sont très beaux, déclare-t-il; il excelle dans la composition, quoiqu'on n'applaudisse pas à toutes ses inventions». (*Le Séjour à Paris*, p. 351.)

«Je n'ai pas craint d'avancer que M<sup>rs</sup> Brossard, Bernier, Campra, dans son dernier Livre, etc., ont sujet de se repentir du soin et du temps qu'ils ont employé à copier les compositeurs de ce Pais-là»<sup>1)</sup>).

Mais il vante le tour simple des premiers motets:

«On ne sçauroit accuser, dit-il, le 1<sup>er</sup> Livre des Motets de Campra de manquer de simplicité. Elle y brille souvent d'une manière fort noble. Après quoi, je ne nierai pas que nous ne nous soyons un peu relâchez sur ce chapitre»<sup>2)</sup>).

Et, dans un autre passage où il met en balance les œuvres religieuses des Italiens et des Français tels que Lalande, Colasse, Lalouette, Bernier et Brossard, il écrit:

«Si Campra, le plus fécond de tous, et celui que je placerais en premier, en l'état où ils sont, quand on m'ordonnera de les arranger, nous avoit donné dans chacun de ses 3 Livres 4 ou 5 Motets comme son *In te Domine spes*, etc., ou seulement comme son *Jubilate* (1<sup>er</sup> Motet du Livre II), beau chant d'une gaieté encore louable, ou si ce malheureux garçon n'avoit point déserté l'Église pour aller servir l'Opéra, je pense que l'Italie auroit peine à tenir contre nous»<sup>3)</sup>).

De tels éloges sortis d'une telle plume montrent que, tout en s'abandonnant à ses tendances italiennes, Campra savait cependant garder la mesure exacte entre le goût français et le goût ultramontain, de façon à ne point trop effaroucher les puristes classiques.

### B) Musique dramatique.

Il est intéressant de constater que Campra a abordé la carrière dramatique en traitant de genre du Ballet auquel appartiennent l'*Europe galante* et le *Carnaval de Venise*. L'influence de Lully sur le Ballet a été considérable, car le surintendant de la musique de Louis XIV l'a transformé de Ballet de cour en Ballet de théâtre dansé, non plus par de grands seigneurs, mais bien par des artistes professionnels, et le développement pris par ce genre, après la mort de Lully, résulte en grande partie de la faveur sans cesse croissante dont bénéficiait la danse à l'Opéra, depuis que les femmes y avaient été admises en qualité de danseuses<sup>4)</sup>.

D'autres raisons, sans doute, contribuent à attirer le goût public du côté du Ballet; malgré les critiques qui lui sont adressées par le clan classique féru de régularité, de respect des trois unités et d'ordonnance protocolaire<sup>5)</sup>, le Ballet, avec son action diversifiée et changeante, avec

1) Lecerf, III<sup>e</sup> partie. p. 163.

2) Lecerf, do. pp. 145. 146.

3) Lecerf, II<sup>e</sup> partie, p. 203 (Art. V).

4) On sait que c'est en 1681 dans le *Triomphe de l'Amour*, qu'on vit pour la première fois apparaître des danseuses sur la scène. Auparavant, les rôles de femmes étaient remplis par des hommes. «Melles Fontaine et Subligny furent les premières femmes qui dansèrent à l'opéra. C'est avec le *Triomphe* que se fit cette innovation.» (*Anecdotes Dramatiques*, II, p. 238.)

5) Lecerf, notamment, qui traite les Ballets de «pièces irrégulières» et «sans nœud». — Il déplore l'abondance des danses qui sont chose «peu capable d'aller au cœur» (III. p. 210).

la part prépondérante qu'y prend l'élément spectacle, correspond à un besoin dont le théâtre de la Foire et quelques esprits indépendants, tels que François de Callières, se font les éloquents interprètes<sup>1)</sup>. Le sacrosaint récitatif de Lully commence à passer pour singulièrement ennuyeux; sa pompe, son emphase, son défaut de simplicité deviennent de jour en jour plus visibles, et d'autre part, le public témoigne d'exigences musicales toujours grandissantes; aussi, les Ballets raccourcissent-ils les récitatifs afin d'élargir le champ laissé aux airs et aux symphonies. Rien donc de plus naturel pour un musicien fortement imbu de tendances italiennes, comme Campra, que de s'essayer dans un genre où sa libre fantaisie pût suivre une voie moins étroite que celle que lui ménageait la tragédie lyrique classique.

Quoique transformé par Lully, surtout au point de vue des agents d'exécution, le Ballet, du temps de l'*Europe galante*, se conformait toujours aux règles qu'expose le P. Ménéstrier. Le sujet s'en prend «dans l'Histoire, dans la Fable, ou dépend de l'invention et du caprice de celui qui en est l'Autheur»<sup>2)</sup>. Il y a donc trois catégories de Ballets, les Ballets *historiques, fabuleux et poétiques*.

Pour l'auteur des *Ballets anciens et modernes*, ce sont les Ballets *poétiques* qui revêtent le caractère le plus ingénieux: «il y en a, écrit-il, qui expriment les choses naturelles, comme les *Saisons*, la *Nuit*, le *Temps*, la *Vendange*, les *Âges*; d'autres sont des enseignes moraux . . .; d'autres sont de pur caprice, d'autres sont des expressions naïves de certains événements ou de certaines choses . . .»<sup>3)</sup>.

C'était à la catégorie des «choses naturelles» qu'appartenait le sujet du *Ballet des Saisons* de Pic et Colasse<sup>4)</sup>. — Il fallait «unité de dessein, afin que tout s'y rapportât à un même but», mais point d'unité d'action, comme dans la tragédie, «ny unité de temps, ny unité de lieu, puisqu'on peut faire un Ballet des *Crieurs de Paris* dont l'action n'est pas la même, des *Saisons* qui ne sont pas d'un même temps, et des diverses parties du Monde qui ne sont pas d'un même lieu»<sup>5)</sup>.

L'*Europe galante* est un ballet ethnographique dans le genre du Ballet des diverses parties du monde dont parle Ménéstrier. A l'unité d'action,

1) François de Callières, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes*, 1688.

2) Le P. Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, 1682. p. 53.

3) Ibid. pp. 53, 54.

4) Représenté à l'Opéra, le 18 octobre 1695.

5) Le P. Ménéstrier, *Des Ballets*, etc. pp. 54, 55. L'auteur marque bien, en cet endroit de son livre, le caractère esthétique du Ballet par comparaison avec celui de la Tragédie: «Le Ballet qui ne se propose que le plaisir dans les Représentations justes, sçavantes et naïves, demande plus de variété et ne souffre pas ces contraintes» [celles qui sont imposées à la Tragédie lyrique].



au drame unique, se déroulant en 5 actes, on substitue, dans le Ballet, l'unité de caractère; les diverses entrées se relient ainsi dans un même «dessein», et il est des ballets géographiques, météorologiques, astronomiques, etc., très propres à frapper l'imagination par les spectacles qu'ils évoquent; chaque entrée constitue une petite pièce adaptée au décor, au caractère général du Ballet. En d'autres termes, le Ballet est un cadre qui donne asile à des actions accessoires mises en conformité avec le sujet d'ensemble.

Le ballet géographique ou ethnographique, tel que l'*Europe galante*, qui mettait en scène quatre nations de l'Europe, faisait appel à l'exotisme et comptait de nombreux précédents. L'exotisme, en effet, s'avère un moyen précieux de spectacle et tout le XVII<sup>e</sup> siècle, tant en France qu'à l'étranger, recherche dans les Ballets et Divertissements des costumes singuliers, des attitudes caractéristiques, des danses pittoresques.

La variété des costumes fournit aux Ballets géographiques un puissant moyen d'attraction:

«Les diverses Nations, expose Ménestrier, ont leurs habits particuliers qui les distinguent. Le Turc a la veste et le turban, le More la couleur noire, les Américains leurs habits de plumes»<sup>1</sup>).

Aussi, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, met-on à contribution le kaléidoscope des habits nationaux. Dans le *Ballet de la douairière de Billebahaut* (1626), Marais fait son entrée sous le costume du grand Turc; il y a des Mores dans les *Fêtes de Versailles*; la *Fontaine de Jouvence* (1643) montre des duègnes espagnoles et un nécromancien de Salamanque, l'*Oracle de la Sibyle de Pansoust* (1645) met en scène un Portugais, et le *Ballet de la My Carème*, des Italiens. On se rappelle les turqueries de Molière, les Espagnols, Derviches, Muftis, Egyptiens et Basques du *Carnaval* de 1675. Dans le *Ballet royal de la Nuit* (1653), le duc de Damville paraît en Egyptien; à la 3<sup>e</sup> entrée de ce ballet, figurent des aventuriers turcs<sup>2</sup>). La mascarade jouée en 1657 sous le titre des *Plaisirs troublés* introduit un «Bassa de Natolie», un aga, des janissaires, et même (2<sup>e</sup> partie, 8<sup>e</sup> entrée), «Atabalipa, roy du Pérou et des Indiens»<sup>3</sup>). Suisses, bohémiennes, mores, indiens et indiennes collaborèrent aux entrées du *Ballet de la Loterie* (1658), du *Ballet de l'Impatience* (1661), du *Ballet royal des Muscs* (1666). — On goûte beaucoup les mascarades espagnoles et italiennes qui prêtent à une mise en scène amusante, à des danses de haut

1) Ménestrier. Loc. cit. p. 143.

2) Sur tous ces Ballets, on consultera l'ouvrage de M. V. Fournel: *Les contemporains de Molière*. T. II. Le sentiment géographique et ethnographique se traduit parfois de façon bizarre et bouffonne. C'est ainsi que Ménestrier rapporte avoir vu dans le *Monde malade*, un *Monde* vêtu en carte géographique qui portait *Gallia* à l'endroit du cœur, *Germania*, sur le ventre, *Italia*, sur une jambe (la botte italienne), sur un bras, *Hispania*, etc. (*Ballets anciens et modernes*, p. 144).

3) Cf. Fournel, Loc. cit. p. 470.

relief. Enfin, deux précédents directs à l'*Europe galante* se rencontrent dans le *Ballet royal de Flore* de 1669, dont les 4 quadrilles représentent des habitants des quatre parties du monde: 1<sup>er</sup> quadrille, *Européens*; 2<sup>e</sup>, *Affriquains*; 3<sup>e</sup>, *Axiatiques ou Persiens*; 4<sup>e</sup>, *Américains*<sup>1)</sup>, et dans le *Ballet des nations* (1670), placé à la suite du *Bourgeois gentilhomme*, et composé de 4 entrées: 1<sup>o</sup>, *Espagnols*; 2<sup>o</sup>, *Italiens*; 3<sup>o</sup>, *Français*; 4<sup>o</sup>, *mélange des 3 nations*<sup>2)</sup>.

En province, s'affirme le même goût d'exotisme, et la passion du cosmopolitisme dans les Ballets. A Dijon, le 23 janvier 1627, on exécute, en l'honneur du roi, un ballet comprenant des Turcs, des Maures et des Américains<sup>3)</sup>. Le *Mercure galant* de mars 1699 fait le récit d'une fête célébrée à Nancy, à l'occasion du mariage du duc et de la duchesse de Lorraine, et consistant en une mascarade de 4 quadrilles représentant chacun une nation différente, Turcs, Espagnols, Maures, Allemands, tous munis d'instruments caractéristiques, tambours de Basques, cymbales, instruments turcs, etc.<sup>4)</sup>.

En Allemagne, on fait mieux encore, et Ménéstrier nous rappelle cette *Wirtschaft* du palais de Munich à laquelle figurèrent 40 nations différentes, Tartares, Indiens, Transylvains, Hongrois, Persans, Arméniens, Allemands, Espagnols, Portugais, Arabes, Vénitiens, Suisses, etc.<sup>5)</sup>.

Au surplus, dans tous ces ballets, divertissements ou mascarades, le caractère exotique ne s'exprime guère que par le spectacle. — Les peuples qu'on connaît le mieux et qui, par suite, sont le plus souvent mis en scène, sont les Italiens, les Espagnols et les Turcs; la musique d'ailleurs, à part quelques très rares exceptions, ignore complètement l'art étranger, et dès qu'elle s'applique à des personnages exotiques, elle se coule dans des moules italiens; qu'il s'agisse d'Espagnols ou de Maures, le cosmopolitisme musical va toujours s'alimenter au-delà des Alpes; il ne tient pas à préciser davantage<sup>6)</sup>.

1) Page 58 de l'édition de Ballard. On peut encore citer, pour l'année 1669, le *Divertissement de Chambord*, avec ses musiciens italiens et espagnols, ses Egyptiens, ses sauvages.

2) Ajoutons que dans le *Carnaval* (1675), Lully fait chanter des airs espagnols et présente un maître italien, Barbacola, avec ses élèves. Le *Triomphe de l'Amour* (1681), met en scène des Indiens et des Indiennes.

3) L. de Gouvenain, *Le Théâtre à Dijon*, p. 133.

4) *Mercure galant*, mars 1699; pp. 165, 166.

5) Cette *Wirtschaft* eut lieu le 11 février 1670. Ménéstrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1681. pp. 284 et suiv.

6) Nous verrons, en particulier, que les Airs espagnols de Campra ne sont que des airs italiens. — Les esthéticiens français possèdent d'ailleurs la conviction profonde que les peuples exotiques ne connaissent point ce qui mérite le nom de musique. Lecerf se demande si les Orientaux savent ce que c'est que la musique, entendez par là la bonne musique à la Lully. Sur la musique chinoise, voir l'*Extraordinaire* du *Mercure galant*, janvier 1678, p. 67 et juillet 1678, pp. 391, 392.

Des trois ouvrages dramatiques que Campra fit représenter avant de quitter Notre-Dame et dont la musique nous a été conservée, deux, l'*Europe galante* et le *Carnaval de Venise* appartiennent à la catégorie des Ballets ethnographiques; le troisième, *Vénus, feste galante*, se range au nombre de ceux que le P. Ménéstrier appelle des Ballets poétiques, parce que la mythologie et le caprice en assurent les frais. L'*Europe galante*, nous l'avons montré plus haut, fut accueillie avec une faveur extrême, non seulement par le grand public, mais encore par les musiciens. Et nous voyons un spécialiste de la danse, tel que Cahusac, lui consacrer de longs et dithyrambiques éloges. Selon Cahusac, La Motte a été le véritable inventeur du Ballet et laisse Quinault bien loin derrière lui:

«Le spectacle trouvé par la Motte, écrit-il, est un composé de plusieurs Actes différents qui représentent chacun une action mêlée de divertissements, de chants et de danse. Ce sont de jolis *Vateau*, des mignatures piquantes qui exigent toute la précision du dessein, les grâces du pinceau, et tout le brillant du coloris. Ce genre, dans sa nouveauté, balança le succès du grand opéra, parce que le goût est exclusif parmi nous, et que c'est un défaut ancien et national dont, malgré les lumières que nous acquérons tous les jours, nous avons bien de la peine à nous défaire<sup>1)</sup>».

Ici, Cahusac parle comme un élève de Lecerf; il dénonce avec horreur le goût de nouveauté que manifestent les Français de son temps, et conservateur endurci, il voit en cette velléité un «défaut ancien et national». — Il s'étonne même, non sans naïveté, que le progrès des lumières ne vienne pas barrer la route au désir d'innover. Admirable esthétique classique! Imiter les anciens représentés par Lully; voilà l' $\alpha$  et l' $\omega$  du catéchisme imposé aux artistes!

Cahusac continue:

«Cependant, à force de réflexions et de complaisance, on souffrit enfin, au Théâtre lyrique, deux sortes de plaisir; mais ce genre, trouvé par la Motte, dont on n'attribua le succès, suivant l'usage, qu'au Musicien qu'il avoit instruit et guidé, nous débarrassa du mauvais genre que Quinault avoit introduit sous le titre de Ballet<sup>2)</sup>».

Ainsi, au dire de notre auteur, Campra aurait été le principal artisan du succès de l'*Europe galante*, malgré que la valeur essentielle de cette pièce dût être rapportée au seul La Motte. C'est assez proclamer l'habileté de Campra, l'heureuse et prudente balance qu'il établit, dans sa musique, entre le goût français et le goût italien, ce souci, constant chez lui, de plaire en haut lieu et de ne point paraître sous des dehors par trop révolutionnaires<sup>3)</sup>.

1) Cahusac. — *Traité historique de la Danse. La Danse ancienne et moderne.* 1754. III. pp. 109—110.

2) Ibidem.

3) Aussi bien, Campra, en toutes circonstances, prenait-il soin d'affirmer son respect et son culte pour Lully. Lors du service célébré en 1728 aux Petits Pères

En vérité, La Motte fournissait au musicien un livret ingénieux, bien taillé, d'un style galant, avec une attention au pittoresque et à la psychologie des personnages que Quinault négligeait par trop. De ce chef, Cahusac se trouve fondé à soutenir que l'*Europe galante*, «ballet moderne», «est le premier de nos ouvrages lyriques qui n'ait point ressemblé aux Opéras de Quinault», et qu'un pareil genre appartient tout-à-fait à la France. De fait, La Motte caractérise de façon assez précise les étrangers qu'il met en scène; chacun d'eux revêt un aspect typique, qui se confond, il est vrai, avec le cliché légendaire de leur physionomie, vu sous l'angle où on considérait alors celle-ci, mais qui, cependant, se dessine d'une façon plus nette et plus ferme que celui des personnages un peu ternes de Quinault.

Voici, au demeurant, l'Avis qu'Houdard de la Motte inscrit en tête de son œuvre, afin d'indiquer les lignes générales de sa conception dramatique:

«On a choisi des Nations de l'Europe, celles dont les caractères se contrastent davantage et promettent plus pour le théâtre: La France, l'Espagne, l'Italie et la Turquie. On a suivi les idées ordinaires qu'on a du génie de leurs Peuples<sup>1)</sup>. Le François est peint volage, indiscret et coquet; l'Espagnol fidèle et romanesque; l'Italien jaloux, fin et violent. Et enfin, l'on a exprimé, autant que le Théâtre l'a pu permettre, la hauteur et la souveraineté des Sultans, et l'emportement des Sultanes<sup>2)</sup>).

Sur ce canevas éminemment galant, La Motte a brodé de pittoresques scènes. Le Français Silvandre «volage et coquet», vient de délaisser l'aimable Doris pour courir à une passion nouvelle. Il assiège Céphise, et voici ce qu'il lui déclare:

«Il faudroit, pour être fidèle,  
Vous avoir toujours vue ou ne vous voir jamais<sup>3)</sup>).

Et la galanterie de se colorier différemment, selon qu'elle se situe en France, en Espagne, en Italie, ou chez le grand Turc.

Un pareil sujet convenait excellemment à Campra. Il avait, de par la forme ramassée, concise du poème, la faculté de s'abandonner à son imagination dans des airs semés à profusion, airs détachables de l'ensemble, exprimant, ainsi que le dit Grimarest, «une action qui seule peut former un sens complet, sans avoir une liaison nécessaire avec une autre<sup>4)</sup>).

---

par l'Académie de musique pour Marthe Le Rochois, M<sup>sr</sup> de Noailles ayant interdit la cérémonie avant qu'elle ne commençât, Campra descendit de la tribune à la tête de ses musiciens, et s'en alla faire chanter un *De Profundis* en faux bourdon sur le tombeau de Lully. (*Anecdotes dramatiques*, I, article *Armide*.)

1) On voit qu'ici, la Motte avoue s'être borné à reproduire le caractère psychologique classique des personnages qu'il met en scène.

2) Cet avis se trouve entre le Prologue et la 2<sup>e</sup> Entrée (La France). *Œuvres de Monsieur Houdar de la Motte, L'un des Quarante de l'Académie Française*, 1754. T. VI. p. 10.

3) Ibidem. 2<sup>e</sup> Entrée, Scène 6. p. 17.

4) Grimarest, *Traité du Récitatif*, 1707. p. 200.

Avec le *Carnaval de Venise*, Campra bénéficiait d'avantages à peu près identiques. Le sujet, d'abord, s'accommodait au mieux avec son italianisme, puisque la pièce se passait à Venise. Au 1<sup>er</sup> acte, on voyait la place S<sup>t</sup> Marc; au 2<sup>e</sup>, la salle des Réduits de Venise, «qui est un lieu destiné pour le jeu»; au 3<sup>e</sup>, le théâtre représentait encore la place S<sup>t</sup> Marc, ornée de ses 2 colonnes et la mer dans la lointain. Regnard avait encadré dans son ballet un petit opéra italien, écrit en vers italiens, *Orfeo nell' inferni*, et l'atmosphère générale de l'œuvre, avec ses bandes de masques, ses bals, les salles magnifiques de la décoration, s'inspirait d'un pittoresque du plus pur vénitien. Les prétextes à airs séparés, à symphonies, à danses de toutes sortes ne manquaient pas, et Campra devait en faire son profit.

Examinons donc les caractères de la musique que La Motte et Regnard lui ont inspirée.

Du *récitatif*, nous ne dirons qu'une chose, c'est qu'il ressemble extrêmement à celui de Lully, avec moins de vigueur et moins de netteté.

Au contraire, les *Airs* et les *Danses* témoignent très clairement de l'originalité de Campra. Les uns, affectent la forme binaire de l'Air français<sup>1)</sup>; mais, le plus souvent, leur caractère est très musical; la mélodie souple, vivante, s'enroule autour des notes essentielles du ton, prend une personnalité «sui generis», s'organise en un mot. En voici un exemple:

a (bis)

b (bis)

Les autres sont de véritables airs italiens, à reprises et da-capo; ceux qui sont écrits sur des paroles italiennes ou espagnoles rentrent dans cette catégorie, comme l'air espagnol, «El esperar en amor»<sup>3)</sup>, de l'*Europe galante*, l'air d'Isabelle «Mi dice la speranza»<sup>4)</sup> du *Carnaval* qui présente dans sa mélodie les insistances, les répétitions déjà signalées par nous en traitant de la musique religieuse de Campra, l'air d'Orphée

1) Tel l'air de Céphise en mi mineur de la scène 2 de la 2<sup>e</sup> Entrée: «Paisibles lieux, agréable retraite» (*Europe galante*).

2) *Europe galante*: 4<sup>e</sup> Entrée: Air d'une Vénitienne alternant avec le chœur. p. 178 de la partition d'orchestre de 1724.

3) *Europe galante*: 2<sup>e</sup> Entrée. p. 127.

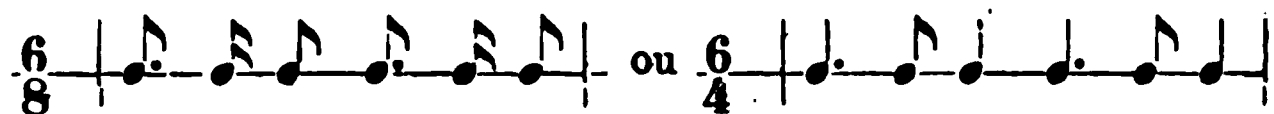
4) *Carnaval de Venise*. Acte II. p. 102 de l'édition de Ballard.

«Vittoria»<sup>1)</sup>, du *Carnaval* et, celui d'Eurydice «Vezzi lusinghe»<sup>2)</sup> du même Ballet, ou encore le «No, no, non si puo veder un volto»<sup>3)</sup> de *Vénus, Feste galante*, le «Si scherzi» de la 4<sup>e</sup> entrée de l'*Europe galante*.

Le caractère essentiel de la mélodie de Campra réside dans sa rythmique, dans la prédisposition dont témoigne le compositeur, à écrire des airs de mouvement, des «vitesses», à faire emploi de rythmes vifs, alertes, légers.

Certains dispositifs rythmiques lui sont chers, et leur fréquente apparition ne va pas sans engendrer quelque monotonie.

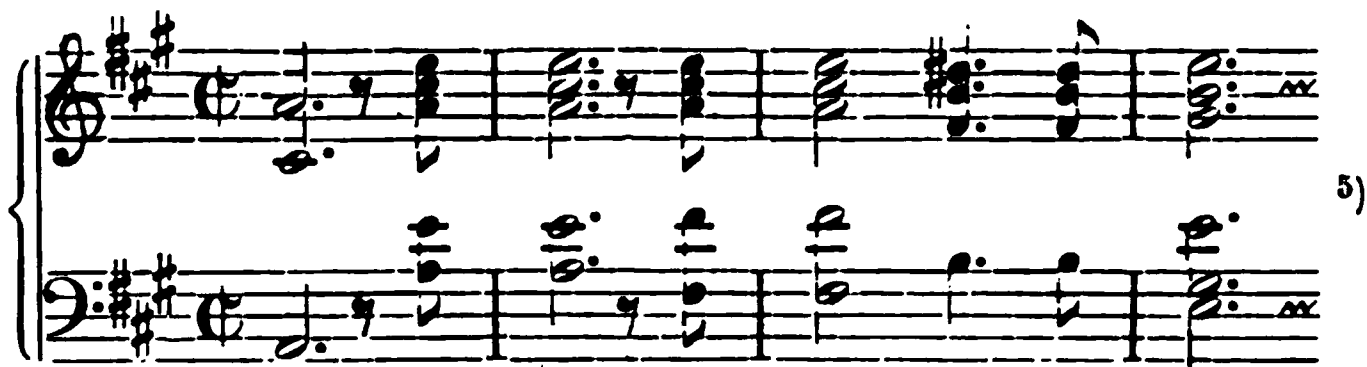
En voici que Campra utilise très souvent:



Il aime aussi beaucoup le rythme iambique ♩, et la *Forge galante* de l'*Europe galante*, par exemple, s'établit toute entière sur cette cellule rythmique:



On retrouve un dispositif rythmique analogue, aussi léger, aussi sautillant, dans le chœur des Bostangis «Vivir, vivre»:



D'où une allure pimpante, détachée, pleine de gaieté et d'entrain. Campra n'est jamais lourd, jamais appuyé; la majesté emphatique n'est point son fait; on sent en lui un musicien gracieux, badin, à tendances comiques, voire bouffonnes<sup>6)</sup>.

1) *Orphée aux Enfers* du *Carnaval de Venise*. Air de vitesse. p. 207.

2) Ibidem, affetuoso et allegro (Scène 3), p. 228.

3) *Vénus, Feste galante*, Scène 1, Divertiss<sup>t</sup>. p. 56 de l'édition de Ballard.

4) *Europe galante*. Scène 1<sup>re</sup>, 1<sup>re</sup> Entrée. *La Forge galante*. Chœur. La partition porte cette indication: *Détaché et piqué*. Le chœur est précédé d'une introduction symphonique écrite à 5 parties.

5) Ibidem. 5<sup>e</sup> Entrée. Chœur des Bostangis (Scène 5); les Bostangis ou jardiniers du Grand Seigneur forment plusieurs jeux; leur chœur est écrit en «langue franque».

6) Aussi Lecerf prend-t-il bien soin de critiquer les «chants détournés» des successeurs de Lully en général et de Campra en particulier: «Les compositeurs qui sont venus après Lully . . . ont été réduits souvent à chercher des tons par-



Il multiplie, avons-nous dit, les airs de vitesse<sup>1)</sup>, non seulement dans les symphonies et les danses, mais encore, dans les parties confiées aux voix. Les épithètes de «gayement», «vivement», s'accroient fréquemment aux mélodies vocales. C'est l'air de Céphise à  $\frac{3}{8}$  de la 2<sup>e</sup> entrée de l'*Europe galante*<sup>2)</sup>, le fameux air italien «gay»: «si scherzi»<sup>3)</sup>, l'air d'Orphée du *Carnaval de Venise* et l'air «vivace» de Pluton qui le suit<sup>4)</sup>. Les chœurs sont mouvementés, animés. Dans la trame de la mélodie se glissent de rapides vocalises<sup>5)</sup>, souvent modulantes et qui, en ajoutant à l'expression par leur caractère symbolique ou décoratif, apportent, en outre, un élément musical par les nuances tonales, par les moirures qu'elles esquissent.

Avec les symphonies et les airs de danse, Campra se trouve encore plus à l'aise; c'est là qu'il accumule les rythmes à  $\frac{3}{8}$  dont nous avons donné des exemples: *Forlanes*, *Canaries*, *Saltarelles*, *Vénitienne*, etc. Et ici, dans le choix des danses, dans le caractère qu'il leur imprime, le musicien affirme ses tendances pastorales, une sorte de goût de rusticité, de paysannerie. La musique populaire a largement pénétré dans l'œuvre de Campra. Ainsi, le *Carnaval de Venise* contient une de ces *Villanelles* dont Lecerf nous donne l'origine qu'il emprunte à Lacroix; c'est «une chanson de Berger, ou pieuse ou galante, amoureuse ou Pastorale»<sup>6)</sup>. En voici le début:



ticuliers et bizarres, de ces chants détournés que M. l'abbé Ragueneau loue et auxquels Lully n'avait guère touché. Charpentier, Colasse, Campra . . . se sont jettés là-dessus et ont employé beaucoup d'habileté et d'art pour les préparer et pour les embellir . . . Rien n'a tant gâté leurs ouvrages et ces successeurs de Lully . . . ont échoué quand ils ont eu recours à ces détours et à ces raffinements». (Lecerf, *1<sup>er</sup> Dialogue*, p. 34). Dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces chants détournés sont autrement goûtés, et Blainville, en 1754, apprécie beaucoup l'animation, la vivacité de Campra: «L'ingénieux Campra, sans s'écarter des routes du Grand . . . crut qu'on pouvoit être plus riant, plus animé dans l'*Europe galante*». (Blainville, *L'Esprit de l'art musical*, 1754 p. 35.)

1) On sait que l'emploi des «vitesses» était une des caractéristiques de la musique italienne.

2) *Europe galante*. 2<sup>e</sup> Entrée «Que m'adressez».

3) Ibid. — 4<sup>e</sup> Entrée «Si scherzi, si rida».

4) L'Aria «vivace» de Pluton «Bella non piangere» se trouve à la page 234 de l'édition Ballard.

5) Notamment dans l'air d'Orphée (allegro). — p. 207 de l'édition Ballard.

6) Lecerf. Loc. cit. III. pp. 103, 104. Villanelle viendrait de villano, paysan.

7) *Carnaval de Venise*, Acte I. La villanelle se trouve intercalée dans la Scène 4.

La *Saltarelle* de cette même pièce est d'allure pittoresque et populaire, avec son rythme balancé et berceur :



rythme que l'on retrouve avec une légère modification dans la *Vénitienne* du *Carnaval* :



Et toujours, comme preuve du caractère pastoral et rustique que Campra aime à donner à sa chorégraphie, nous citerons la *Bourrée* de la dernière scène, à laquelle le musicien ajoute encore une danse de la même espèce, dans le *Supplément du Carnaval de Venise*<sup>3)</sup>.

Cette souplesse, cette coquetterie du rythme, Campra les recherche avec une insistance toute particulière et bien typique de sa manière. Souvent, afin de se procurer plus de ressources, il recourt aux mesures composées, aux  $\frac{1}{8}$  par exemple, et alors, ses rythmes se sculptent, s'ouvrent encore davantage, grâce à la facilité qu'offre le  $\frac{1}{8}$  de grouper ou de décomposer les valeurs. Nous signalerons, dans cet ordre d'idées, le très-gracieux et très-onduleux «air pour les masques» de la 4<sup>e</sup> Entrée, auquel les groupes de 3 croches qui viennent rompre les séries de rythmes trochaïques  $\bullet \bullet \bullet$ , assurent un je ne sais quoi de fugace, et dessinent comme des dérobades :



Voilà pour la vivacité et la souplesse du rythme dans la mélodie de Campra. Ce sont là des qualités tout italiennes. Mais l'italianisme du musicien se traduit par d'autres manifestations. Ainsi, l'*Ouverture* du petit opéra italien<sup>5)</sup> encadré dans le *Carnaval de Venise* se présente

1) Ibid. — Acte III. Scène 4. p. 148. Les Castellans, vêtus en Gondoliers, viennent se réjouir de la victoire qu'ils ont remportée sur les Nicolotes; ces Castellans et ces Nicolotes sont deux partis opposés dans Venise; pendant le Carnaval, pour divertir le peuple, ils se battent à coups de poings afin de conquérir un pont.

2) Ibid. — Acte I. Scène 4. p. 24.

3) La 1<sup>re</sup> *Bourrée* se trouve à la page 268 de l'édition Ballard; la 2<sup>e</sup> est dans le *Supplément*.

4) *Europe galante*, 4<sup>e</sup> Entrée. p. 172 de l'édition de 1724. — Cet «air pour les masques» est à 5 parties et écrit dans un style assez intrigué; de petits contre-sujets se placent dans les diverses parties et réalisent une polyphonie légère et ingénieuse.

5) L'introduction de cet opéra italien dans le Ballet de Regnard s'effectue assez habilement et ne semble pas trop forcée. Rodolphe, le rival de Léandre auprès d'Isabelle, a fait courir le bruit de la mort de celui-ci, d'où désespoir d'Isa-

nettement sous la forme de l'ouverture italienne, sous les espèces d'une «sinfonia» en 3 parties: 1<sup>o</sup>) *Vivace* à 4 temps; 2<sup>o</sup>) *Adagio* à  $\frac{3}{4}$ ; 3<sup>o</sup>) *presto* à  $\frac{3}{8}$  en style intrigué. Voilà bien le dispositif de l'*intrata* italienne construite en sens inverse de celui qui préside à l'architecture de l'ouverture à la française.

Dans l'harmonie de Campra, l'infiltration italienne apparaît à maintes reprises et provoque des formations que Lully aurait certainement réprouvées. Sur ce terrain, l'auteur de l'*Europe galante* peut être considéré comme un novateur. Non seulement, il ne donne pas satisfaction à Lecerf en négligeant de «sauver» les dissonances, mais il distribue ces dissonances de façon à les faire retentir durement, lorsque les nécessités de l'expression le commandent. Ainsi, dans la 1<sup>ère</sup> entrée de l'*Europe galante*, qui met en scène Vénus, la Discorde et leur suite, une symphonie caractéristique vient troubler le divertissement et annoncer la venue de la Discorde. Campra y multiplie les dissonances, fait tomber un groupe de triples croches, qu'il associe à la Discorde, sur deux modulations rapprochées, puis insiste sur un intervalle déchirant de quinte diminuée<sup>1</sup>):



Enfin, il termine le «Prélude pour la Discorde» par cette série extraordinaire:

belle; mais, soudain, Léandre apparaît, à la grande joie de sa maîtresse, et alors il annonce indirectement la greffe d'*Orphée aux Enfers* de la façon suivante:

«Fuyons un bien si funeste à de tendres amants;

— — — — —  
On doit donner au peuple, en ce jour favorable,  
Un spectacle où d'Orphée on retrace la fable.

Le petit opéra italien comprend comme personnages: Pluton, Orphée, Eurydice, Une ombre; il y a une troupe de divinités infernales et une troupe d'esprits follets. Au point de vue pratique, l'introduction s'en faisait de la façon suivante indiquée dans le poème de Regnard:


«Pendant que les violons jouent l'entr'acte, on voit descendre un théâtre fermé d'une toile qui occupe toute l'étendue du premier. Ce qui reste d'espace jusqu'à l'orchestre contient plusieurs rangs de loges pleines de différentes personnes placées pour voir un opéra». (*Œuvres* de Regnard. T. IV. p. 348. Edon Garnier.)

1) *Europe galante*, 1<sup>ère</sup> Entrée, Scène 2. Nous citons d'après la réduction au piano de l'édition Michaëlis.

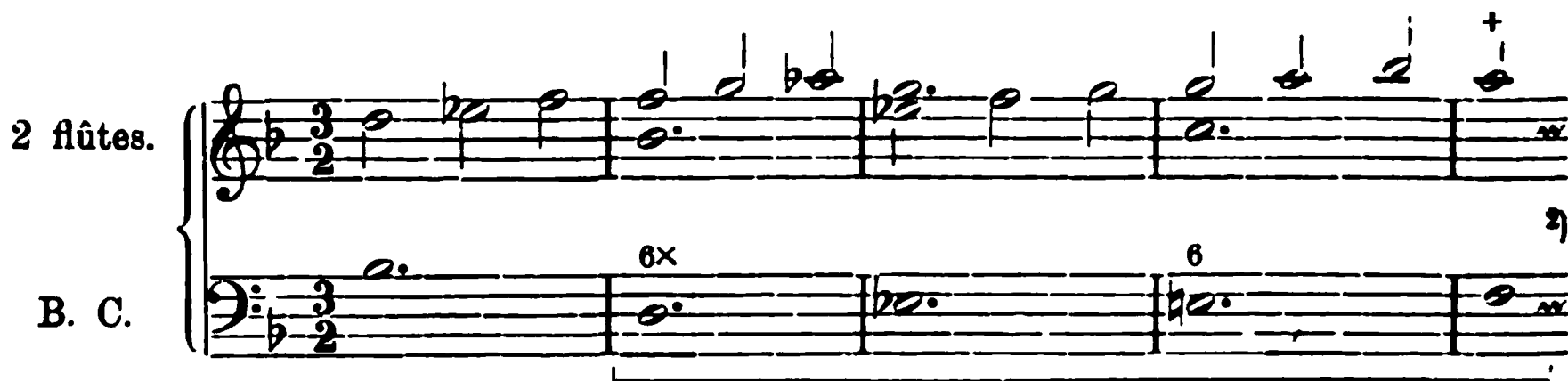


où retentit un curieux accord, altéré sol  $\sharp$  si  $\flat$  ré mi  $\sharp$  renfermant la tierce diminuée: sol  $\sharp$  — si  $\flat$ . C'est là une formation que l'on ne rencontre point dans la musique française de l'époque, mais qui rentre dans le groupe des accords insolites dont frémissaient les esthéticiens lullystes, parce que les musiciens d'Italie en faisaient usage<sup>1)</sup>.

L'harmonie de Campra est beaucoup plus riche, plus fournie, plus variée que celle de Lully; on y rencontre l'accord de septième majeure:

 non résolu, et assez souvent, Campra fait suivre cet accord de celui de septième de dominante, dispositif que Rameau devait reprendre plus tard.

Nous observons, dans sa musique dramatique, les passages chromatiques que nous avons signalés en étudiant ses *Motets*. Campra utilise non seulement le chromatisme descendant, mais encore le chromatisme ascendant, auquel il associe des idées de tension vers un but, de langueur amoureuse, d'espérance. Ainsi, la ritournelle de flûtes qui préface l'air espagnol «El esperar en amor es merecer» de l'*Europe galante*, présente, à la basse, le mouvement chromatique ascendant qui suit, pendant que les flûtes élèvent lentement la mélodie par exhaussements successifs:



1) C'étaient peut-être de ces dissonances dont parle Montaigne, dissonances «qui agacent les dents et qui troublent comme ce bruit aigre et poignant que font les limes en râclant le fer». (Montaigne, *Essais*. p. 447.) Lecerf les traite «d'accords inouïs, de dissonances outrées». — Il relève, dans une Cantate de Bononcini (*Arde il mio petto amante*), une tierce diminuée, une tierce composée de 2 demitons et la déclare insupportable. (*Eclaircissement sur Bononcini*.)

2) *Europe galante*, 3<sup>e</sup> Entrée. p. 127 de la partition d'orchestre. Quoique d'un usage moins fréquent que le mouvement chromatique descendant compris dans l'intervalle de quarte, le chromatisme ascendant se rencontre assez souvent chez les Italiens, Bassani, Bononcini, etc. Les Français l'emploient aussi antérieurement à Campra, et nous en trouvons un exemple chez Du Mont, dans son *Dialogus*

Placé sous la lente ascension de la mélodie, ce motif de continuo esquisse en quelque sorte le sens général que va exprimer l'air «El esperar».

Campra se sert aussi de «basses contraintes» sur lesquelles il construit des pièces entières, de ces basses contraintes fréquemment employées par les Italiens et qui ne sont point du goût de Lecerf<sup>1)</sup>. Par exemple, le Nocturne placé en tête de la 3<sup>e</sup> Entrée de l'*Europe galante* s'établit sur le motif ci-après répété obstinément par le continuo; il y a là un jeu adroit qui devait plaire au maître de chapelle:



Et ici, l'habileté d'écriture du musicien s'affirme par le contraste qui règne entre la stricte tenue de la basse et la liberté, l'indépendance des parties supérieures.

Campra, nous l'avons vu plus haut, module aussi avec beaucoup plus d'aisance et de rapidité que Lully; dans la deuxième partie de ses airs, les modulations se suivent très librement avec une fantaisie souvent toute arbitraire<sup>3)</sup>. Mais, ni dans l'*Europe galante*, ni dans le *Carnaval*, il ne se risque à surcharger d'accidents l'armature de ses clefs; les tons «à faire frayer» n'apparaissent dans son œuvre que plus tard<sup>4)</sup>; pour le moment, il se contente des tonalités usuelles, et n'utilise pas plus de trois dièzes ou trois bé-mols.

Venons-en maintenant à l'instrumentation et au rôle dramatique de l'orchestre.

L'orchestre de Campra ne diffère pas, en ce qui concerne la nature et le nombre des instruments mis en œuvre, de celui de Lully; comme

de *Anima*, où le musicien exprime par une phrase chromatique montante l'ardent espoir qui pousse l'âme chrétienne vers le refuge divin:



H. Quittard, *Un musicien en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Supplément musical. p. 24). — M. A. Pirro signale aussi un motif analogue formulé par Samuel Bockshorn (Capricornus) sur ces mots: «Spero in Deum», dans son *Theatrum musicum* de 1669. (Pirro, *Esthétique de J. S. Bach*. p. 83.)

1) Lecerf n'apprécie guère les combinaisons du contrepoint et engage les musiciens français à éviter les «basses contraintes» usitées en Italie.

2) *Europe galante*. 3<sup>e</sup> Entrée. p. 113 de la partition de 1724. C'est le fameux nocturne «Sommeil qui chaque nuit».

3) Les modulations fréquentes sont une caractéristique de la musique italienne. Cf. Lecerf. Loc. cit. III. p. 127.

4) Dans *Idoménée*, Tragédie lyrique, représentée le 12 janvier 1712, Campra emploie le ton de si<sup>b</sup> mineur.

ce dernier, l'auteur de l'*Europe galante* ménage des oppositions entre le groupe des cordes et en particulier des violons, et les flûtes toujours réservées pour les moments langoureux, tendres. Parfois, on le voit supprimer la basse et faire jouer les dessus seuls, comme dans le Prologue de *Vénus*, *Feste galante*, où on entend 2 flûtes et 1 dessus de violon sans basse<sup>1)</sup>. Le même divertissement contient aussi un trio de violons<sup>2)</sup>, et un air de basse poétiquement accompagné par 2 flûtes<sup>3)</sup>. Dans le tissu des chœurs, il procède à des interventions symphoniques, et le chœur «Chantons, chantons» de *Vénus*, se trouve haché par les violons qui, à grands coups d'archet, interrompent le motif chanté par les voix:

Sa façon de traiter les instruments à vent est particulièrement intéressante. Avec deux hautbois et un basson, il constitue un trio auquel il confie de nombreuses symphonies, le 2<sup>e</sup> Menuet de *Vénus*<sup>5)</sup>, le 2<sup>e</sup> Rigaudon de la 2<sup>e</sup> Entrée de l'*Europe galante*<sup>6)</sup>; et encore, la Forlane<sup>7)</sup> et la 1<sup>re</sup> Chaconne de la 4<sup>e</sup> Entrée de ce Ballet<sup>8)</sup>.

Ce sont les flûtes, écrites à 4 parties, qui murmurent mystérieusement la ritournelle de «Sommeil chaque nuit»; Campra a tracé ici une excellente page descriptive qui peint à merveille la nuit tombante, son charme crépusculaire, l'imprécision qui commence à envelopper les choses; aux flûtes viennent s'opposer les violons employés discrètement par touches légères; l'ensemble est d'une grande finesse et d'une grande poésie; c'est un de ces airs de «sommeil» si fréquents dans la littérature lyrique du

1) *Vénus*, Scène 2. p. 27 de l'édition Ballard.

2) *Vénus*, Divertissement, Scène 2. p. 69.

3) Do. p. 39.

4) Do. Scène 1. p. 47.

5) Do. p. 61. 2<sup>e</sup> Menuet.

6) Le basson dessine des figurations.

7) Ici, les hautbois et basson alternent avec les tutti; c'est le trio opposé à l'ensemble symphonique; on retrouve ce contraste instrumental dans le Menuet qui suit.

8) Le 1<sup>er</sup> couplet est confié aux hautbois et basson. Observons toutefois que Campra n'a pas inventé ce groupement instrumental. On en trouve de nombreux exemples dans les opéras de Lully: *Cadmus* (Air de Pan du Prologue), *Roland*, Prologue, et Acte IV, Scènes 2 et 4), *Armide* (Acte IV, Scène 2), *Proserpine* (Prologue); à l'acte II, Scène 8 de cet opéra, Lully emploie même 3 hautbois.



XVII<sup>e</sup> siècle, qui s'écoule lentement, à travers le bercement câlin des croches liées de deux en deux, et au-dessus de la basse contrainte redite inlassablement par le continuo :

*Lentement.*

Au reste, Campra, dont l'imagination s'émeut et s'excite surtout en présence des spectacles visuels, semble cependant avoir pressenti le rôle psychologique de l'orchestre. Comme sa mélodie est toujours bien constituée, à contours nets, comme elle possède une signification purement musicale, elle devient susceptible de se caractériser, et de passer des voix aux instruments et vice versa. Ainsi, les symphonies dérivent souvent, dans son œuvre, des motifs chantés qu'elles reprennent et développent. En se répétant, certains de ces motifs deviennent des motifs caractéristiques que le musicien reproduit dès que la situation incline vers la raison qui les avait provoqués une première fois. Il y a là comme l'embryon du thème conducteur, du *leitmotiv*. Le Prologue de l'*Europe galante* va nous en fournir un intéressant exemple.

Durant l'air de Vénus, on entend, en effet, retentir à l'orchestre le thème qui a annoncé la venue de la Discorde, thème en triples croches qui surgissent par groupes tumultueux et que nous avons signalé plus haut. Or, à la scène 5 de la 4<sup>e</sup> Entrée, lorsque la Discorde apparaît de nouveau, l'orchestre expose le même motif caractéristique :

1) *Europe galante*, 3<sup>e</sup> Entrée, p. 113. A ce moment, Don Pedro, chevalier espagnol, est sous le balcon de sa belle. C'est encore à 2 flûtes que Campra confie le trio en mi  $\flat$  du 2<sup>e</sup> acte, scène 5 du *Carnaval de Venise*: «Luci belle». p. 93.

2) *Europe galante*, 4<sup>e</sup> Entrée, Scène 5. p. 273.

Nous nous trouvons donc ici en présence d'une sorte de thème conducteur, associé à un personnage dramatique, et il n'est pas inutile de remarquer que, vers le même temps, un autre musicien français, Jean-Ferry Rebel, essayait, lui aussi dans ses *Eléments*, d'introduire le *leitmotiv* dans la symphonie<sup>1</sup>). Lully a d'ailleurs, employé à plusieurs reprises, des formules mélodiques qu'il veut certainement typiques de tel ou tel personnage<sup>2</sup>).

Les œuvres de la jeunesse de Campra témoignent de dons incontestables. Campra est un musicien abondant, un peu prolix même, souvent très scolastique; ses tendances italiennes apparaissent manifestes, mais il s'entend fort bien à concilier le goût français classique et le goût italien, et cela, afin de ne pas indisposer contre lui le parti lullyste encore tout puissant.

Il manque certainement de quelques-unes des qualités françaises, élégance, sobriété, respect des proportions, mais l'*Europe galante* le plaça immédiatement au premier rang, et la longue carrière de ce Ballet prouve que Campra avait su exprimer d'une façon juste et nouvelle la galanterie pastorale si chère au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>).

---

1) Voir notre article sur les Rebel, publié dans le Bulletin trimestriel de l'I.M.G. de janvier-mars 1906.

2) Qu'il nous suffise de citer le thème de Polyphème dans *Acis et Galathée*, et celui de la Haine dans *Armide* (Acte III).

3) En 1756, Morambert reconnaissait les mérites de l'*Europe galante*; il signalait les 2 Menuets du Prologue, le 2<sup>e</sup> air en Rondeau du 1<sup>er</sup> acte (2<sup>e</sup> Entrée), et le 1<sup>er</sup> Rigaudon qui le suit, la Forlane du 3<sup>e</sup> acte (4<sup>e</sup> entrée) et la marche des Bostangis. Il ajoutait: «Si tous les Airs de violon de ce Ballet étoient frappés au même coin que le sont ceux que je viens de citer, et que les Airs chantants fussent comme quelques-uns de ceux que l'on entendra toujours avec plaisir, ce Ballet seroit immortel.» — (*Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique.* § VI. L'*Europe galante*, pp. 37, 41.) L'*Europe galante* fut reprise jusqu' en 1756.

---

## Jean Marie Leclair L'aîné in Holland.

Von

D. F. Scheurleer.

(Den Haag.)

Als Herr de la Laurencie seinen Aufsatz über Leclair schrieb (Sammelbände d. IMG. VI, 1905), gab er sich viel Mühe, etwas über den Aufenthalt des Künstlers in Holland zu erfahren. Man hat hier fleißige Nachforschungen betrieben; ich selbst habe mich auch redlich bemüht, aber es war alles umsonst: die Reise nach Holland blieb rätselhaft. Fétis behauptete, der Zweck wäre ein Besuch bei Locatelli gewesen, der in Amsterdam wohnte. Die Widmung seines 4. *Livre de Sonates, œuvre IX* an die Prinzessin von Oranien enthielt den Satz:

*Pendant tout le tems, que j'ai passé dans votre cour, où vous m'aviés fait l'honneur de m'appeller.*

Daher rührt die Annahme, daß die Prinzessin Leclair eine Stelle an ihrem Hofe angeboten habe.

Bei meinen Nachforschungen über die Geschichte des Musiklebens in Holland habe ich nun etwas gefunden, das auch in bezug auf Leclair Interesse hat.

Herr de la Laurencie zitiert einen Reisebericht von de la Barre de Beaumarchais, der ein nicht gerade schmeichelhaftes Urteil über die Musikzustände in Holland ausspricht. An einer anderen Stelle erzählt er:

*L'opulent et magnifique Juif François Lopez eut plus de succès dans le dessein, qu'il avoit formé d'avoir une espèce d'opéra. Il fit venir des Pais étrangers les plus belles voix et les symphonistes les plus parfaits qu'il put rencontrer. Il paia les uns et les autres en grand seigneur. Il attira par sa libéralité tout ce qui passoit d'hommes excellents en ce genre-là par la Hollande. Ainsi se formèrent les concerts, dont il a régalé les honnêtes gens & les personnes les plus illustres de la Haye pendant quelques années de suite. Les Ministres de l'Etat, ceux des Puissances étrangères, les voyageurs du plus haut rang, es Princes mêmes s'y rendoient. On recevait les principaux dans une salle superbement illuminée et meublée. La musique elle-même étoit placée dans une chambre fort ornée et toute brillante, & c'étoit là que les personnes d'une moindre condition étoient admises. Des laquais faits au tour & habillés du meilleur air présentoient des rafraichissemens de toutes sortes à l'assemblée. Pour moi je m'imaginois alors être chez un Prince, & je ne sais effectivement aucun particulier dans le monde, qui fasse rien d'aussi digne d'un Prince que ce que je vous raconte<sup>1)</sup>.*

1) A. de la Barre de Beaumarchais, *Le Hollandois, ou Lettres sur la Hollande ancienne et moderne*. 2de. Ed. Francfort, 1738. S. 324.

Ein englischer Reisender schreibt fast wörtlich dasselbe, nur fügt er hinzu:

*Whole operas were not sung; but only select parts, and French cantatas*<sup>1)</sup>.

Bis jetzt hatte man immer angenommen, daß mit diesem Juden *Lopez* ein *Lopez Suasso* gemeint war, ein sehr wohlhabender portugiesischer Jude, der sich in mancher Beziehung sehr verdienstlich gemacht hat. Sein Vermögen war so groß, daß er sich schon etwas Außergewöhnliches leisten konnte. Zufällig fand ich in der Kgl. Bibliothek im Haag ein kleines Manuskript, enthaltend die Reisebeschreibung eines Baron de R., der 1736 Holland besuchte. Vom Haag erzählt er, daß er hier einem Herrn Texeira begegnete, jedoch ihn bald verlassen mußte, weil an dem Tage Konzert war »chez Mons. Vlisse«.

Der Baron erzählt weiter:

»Il a fait de deux chambres un salon, qu'il a élevé en dome, parce que les étages étoient trop bas, du reste il est d'une belle architecture et doré superbement. Ce concert est composé d'environ 20 personnes. Il y a des actrices à qui M. Vlisse donne jusqu'à trois mille florins, le moindre des pensionnaires en a mille.»

Dieser Name machte mich stutzig. Ich wußte, daß von Zeitgenossen der Name *Suasso* manchmal sehr merkwürdig buchstabiert wurde. Ich hatte bereits die Schreibung *Schwartzo* und sogar *Choalcho* gefunden; es kam mir unmöglich vor, daß die Verstümmelung des Namens so weit gehen konnte. Nach mehreren verfehlten Kombinationen kam ich auf den Gedanken, daß der erste Buchstabe vielleicht ein *U* sein sollte und ein *D* bei der Reinschrift weggefallen wäre. Zu meiner Freude fand ich einen du Liz erwähnt, und jetzt konnte weiter gesucht werden. Sehr leicht war es nicht gerade, denn es stellte sich heraus, daß der Mann häufig *de Liesse* genannt wurde. Aber nachdem die Spur entdeckt war, kam unerwartet sehr viel zum Vorschein.

Es wurde herausgefunden, wo der Mann wohnte. Das Haus steht heute noch und wird vom königlichen Kommissar der Provinz Süd-Holland bewohnt. Aus der Geschichte des Hauses ging hervor, daß der Besitzer 1742 wegen Verschwendung unter Kuratel gestellt worden war. Nun wurde nach den gerichtlichen Akten dieser Sache gesucht, und so kamen schließlich alle auf die Liquidation bezüglichen Dokumente ans Tageslicht.

Da stellte sich nun heraus, daß der Mann, der mit Tausenden von Gulden um sich warf, seit Jahren seine Dienstmädchen nicht bezahlt hatte. Große Summen hatte er den fremden Gesandten geliehen, aber noch größere Summen war er Anderen schuldig. Sein palastartig ein-

1) *A Description of Holland: or, the present state of the United Provinces.* London, 1743. S. 215.

gerichtetes Haus war vollgepfropft mit kostbarem Porzellan und Silberzeug. Er besaß große Mengen Edelsteine, aber im letzten Jahre wanderte der größte Teil dieser Herrlichkeit nach den Pfandhäusern im Haag und Rotterdam. Die Katastrophe wurde unvermeidlich.

Die Liste der Personen, welche Forderungen an de Liz zu richten hatten, und deren Quittungen an die Verwalter der Masse sind noch vorhanden. Hier fand sich nun auch die Spur Leclair's wieder.

Jean Marie Leclair L'aîné hat den Kontrakt eingereicht, den er am 1. Juli 1740 mit de Liz geschlossen hatte. Darin wurde dem Künstler auferlegt, gegen eine Entschädigung von 10 000 Gulden (im Verlauf von 5 Jahren zu bezahlen) während dieser Zeit, also bis 1. Juli 1745, im Haag zu wohnen:

*»Pour diriger mes concerts comme premier de tous les musiciens que j'ai présentement à ma pension ou que je pourrai avoir à l'avenir, en outre y jouer du violon deux fois par semaine scavoir le jeudi et le samedi ou autres jours selon ma volonté et mon bon plaisir, lui laissant la liberté entière d'employer tout le reste de son temps à sa volonté«.*

Die Hälfte der Frist war also ungefähr verstrichen, als der Krach eintrat. Leclair hatte schon wiederholt Geld erhoben, aber im August 1742 gerieten die Zahlungen ins Stocken, und im Momente, wo das Silberzeug ins Leihhaus wanderte, wird der Geiger wohl nicht zuerst bedacht worden sein. Ende Januar rechneten die Verwalter mit den Gläubigern ab, und da bekam Leclair zuerst F. 666,66 für 4 Monate Gehalt und F. 2500, *pour extinction de toute prétention*. Die Quittung ist von Leclair selbst unterschrieben.

Mit ihm waren erschienen *le Sieur* F. le Roux, der seit 1. Dez. 1739 einen Kontrakt auf 4 Jahre hatte, zu F. 50 monatlich: *pour jouer de la Flute traversière à mes concerts publics ou particuliers*, und *Mademoiselle* Meissonnier, welche monatlich F. 62.10 erhielt: *pour chanter à mes concerts*.

Andere Musiker habe ich nicht angetroffen. Wahrscheinlich hatten die nichts mehr zu fordern.

Das Dokument des gerichtlichen Inventars gibt eine genaue Beschreibung des von de Liz bewohnten Hauses. In den zwei Zimmern »des Concertes«, wie es darin heißt, wurden ein großes Klavier, ein Spinett oder Clavecimbel angetroffen, nebst Stühlen, Bänken, Notenpulten und Wandleuchtern. Alles wurde öffentlich versteigert, also auch die Bibliothek. Der Katalog dieser Auktion gibt eine genaue Übersicht von dem Repertoire. Holländische Musik war nicht da. Um so besser waren Frankreich und Italien vertreten. Da finden wir eine stattliche Reihe Opern von Lully, Collasse, Campra, Grenet, Royer, Händel, Bononcini, Marais, Desmarets, Rebel, Rameau. Eine lange Reihe Ballette und eine

große Menge Kantaten, aber auch Instrumentalmusik war fleißig gesammelt: Corelli, Geminiani, Boismortier, Leclair, Gianotti, Couperin, Vitali, Torelli, Sollnitz, Telemann, Vivaldi, Francoeur, Mondonville usw. Mit einem Worte: alle großen Meister der damaligen Zeit waren vertreten.

Im alten Hause begab ich mich nach dem Konzertsaal über dem Stall. Letzterer scheint sich noch im ursprünglichen Zustande zu befinden; das Stockwerk darüber ist seit langer Zeit für Dienerschaftsräume eingerichtet. Immerhin sieht man noch sehr gut, wie groß die zwei Musikzimmer gewesen sind, wenn auch von irgendwelcher Ausschmückung nicht die geringste Spur mehr vorhanden ist. Man darf eben nicht vergessen, daß inzwischen 165 Jahre vergangen sind; und wie viele Häuser in Holland sind in dieser Zeit nicht ihrer Ausstattung beraubt!

Als bei meinen Nachforschungen der Name *de Lix* auftauchte, erinnerte ich mich eines Buches in meinem Besitz, das ich früher nur sehr oberflächlich eingesehen hatte, weil ich es für weiter nichts als eine Skandalschrift hielt. Der Titel lautet:

*Mémoires Anecdotes pour servir à l'histoire de M. Dulix. Et la suite de ses aventures, après la catastrophe de celle de Mademoiselle Pelissier, actrice de l'Opéra de Paris. Londres, Samuel Harding, 1739.*

Liest man jedoch das Buch, nachdem man zuerst das oben Mitgeteilte erfahren hat, dann wird manches verständlich, was früher rätselhaft war. Es ist natürlich nicht möglich festzustellen, ob alle diese bedenklichen Abenteuer mit Schauspielerinnen und alle Streiche, die er Leuten spielte, mit denen er geschäftlich zu tun hatte, wirklich so geschehen sind, aber was ich zu kontrollieren imstande war, hat sich als richtig herausgestellt. Der Autor ist wahrscheinlich ein gewisser Desforges, ein Theaterdirektor, der erst von de Liz unterstützt wurde, später sich aber mit ihm überwarf. Dank dieser Beziehungen konnte der Autor leicht manches wissen, was nicht öffentlich bekannt war.

Wir erfahren u. a., daß de Liz in Paris wegen Anstiftung zum Mord zum Tode auf dem Rade verurteilt worden war; es galt einem Nebenbuhler. De Liz entkam, aber sein Diener wurde gerädert!

Für die lokale Geschichte Haags enthält das Buch sonst noch vieles Interessante. In musikhistorischer Hinsicht ist aber die Ernte *nihil*. Leclair wird nicht erwähnt.



# Johann Friedrich Fasch.

Versuch einer Biographie.

Von

**Bernhard Engelke.**

(Magdeburg.)

## I. Vorfahren, Jugend- und Universitätsjahre.

Joh. Fr. Fasch entstammte einer alten, weit verzweigten Thüringer Familie, deren Mitglieder im 17. Jahrhundert teilweise hohe Stellungen als Ärzte und Mediziner bekleidet haben. Sie gliederte sich nachweislich in drei Zweige, einen in Arnstadt, einen in Burgwenden und einen in Heldrungen ansässigen. Aus dem ersten stammte ein nicht unberühmter Arzt, Aug. Heinr. Fasch, geboren am 19. Februar 1639 zu Arnstadt, »zu Jena Doctor und Professor Botanices, Chirurgiae und Anatomices, wie auch fürstlicher sächsischer Leibmedicus worden, worauf er 1690, 22. Januar gestorben . . . [folgt die Aufzählung seiner Schriften]<sup>1)</sup>. Dem Burgwendener Zweige entstammte ebenfalls ein nicht unberühmter Mediziner: »Joh. Aug. Fasch, ein Sohn Günther Heinr. Fasche's aus Burgwenden, hieß eigentlich Augustin Johann Fasch, nannte sich aber in seinen letzten Schriften immer Johann Augustin. Weil seine Eltern früh starben, so nahm sein Vetter Joh. Sam. Ursinus ihn zu sich nach Buttelstädt, nachher kam er nach Arnstadt usw.«<sup>2)</sup>. Später wurde er Bibliothekar in Helmstädt, dann Sekretär bei Leibniz in Hannover und schließlich, nach Studien in Kopenhagen und Halle, Professor der Medizin in Jena. Adlung berichtet von seiner außerordentlichen Kunst, Anagramme aus dem Stegreif zu bilden; so soll er einmal 1500 Anagramme über das Wort *puter familias* verfaßt haben. Dem Heldrunger Zweige, aus dem schließlich unser Musiker hervorging, gehören fast nur Theologen an; sein ältestes nachweisbares Mitglied ist Augustin Fasch(ius), Pastor zu Heldrungen. Dieser mußte all das Elend, das der dreißigjährige Krieg über die Stadt brachte, persönlich miterleben. Zwar kamen er und seine Familie bei der Eroberung der Stadt mit dem Leben davon; doch seine Pfarrei und Kirche wurden verbrannt, sein Kantor erschlagen und sein Diakonus Michelmann von den Kaiserlichen mitgeschleppt bis nach Lützen, wo er im Gewühl der Schlacht entfloh. Fast wäre ihm sein geistlicher Rock noch zum Verhängnis geworden, denn Bauern hielten den Flüchtling für einen Jesuiten und hätten ihn um ein Haar erschlagen<sup>3)</sup>.

1) Jöcher's Gelehrten-Lexikon.

2) Adlung's Fortsetzung des Jöcher'schen Gelehrten-Lexikons.

3) Diese Notizen entnehme ich einer Predigt über Joel I. von Christoph Fasch,

Augustin Fasch starb 1637<sup>1)</sup>, sein Nachfolger wurde sein vielleicht ältester Sohn Thomas Melchior Fasch, der am 23. Dezember 1643 in den Kirchenbüchern bezeugt ist. Im nahen Hauteroda, wohin der Vater während des Krieges zeitweise seine Pfarre verlegen mußte, war sein anderer Sohn Martin Pastor, und dessen Nachfolger wurde ca. 1639 Johann Christoph Fasch, der Großvater unseres Künstlers. Dieser war am 17. November 1616 in Heldrungen geboren, hatte in Leipzig studiert, wo er 1639 den Magistergrad erwarb, wurde nach jener Pfarrerstelle in Hauterode 1643 Diakonus, 1657 Pastor und 1669 erster Superintendent in Heldrungen. Auch er hatte eine Begabung für Anagramme; außer jener oben zitierten Predigt, die in Dieckmann's Chursächs. Priesterschaft, Teil 3 erhalten ist, hinterließ er zwei derartige Spielereien:

*Nomina, corda, preces, Sancti Ministerii in Salisaea Diœcesi anagrammatico metricis modis contexta.*

Arnstadt 1653. 4°.

und

*Monile dispositum Sancti Ministerii in Eccardimontana Diœcesi anagrammatico — metricis modis inventum.*

Ebendas. 1653. 4°.

Joh. Christoph Fasch starb am 20. April 1682; seine Gattin, Maria Magdalena, die ihm mehrere Kinder geboren hatte, folgte ihm ein Jahr später im Tode nach. Ein Sohn war schon 1670 als Student der Medizin gestorben; der beiden anderen Kinder, Friedrich Georg und Anna Sophia, nahm sich wahrscheinlich ebenfalls jener schon einmal erwähnte Vetter Sam. Ursinus in Buttelstädt an, und auf dessen Fürsprache hin wurde Friedrich Georg dort als Rektor angestellt. Am 3. Mai 1687 heiratete dieser die Tochter des Pastors Wegerig aus Leissing<sup>2)</sup>, Sophia, und das erste (einzige?) Kind der Ehe, unser Musiker, wurde am 17. April 1688 auf die Namen Johann Friedrich getauft. Somit wird die Angabe Walther's bestätigt, der den 15. April als Geburtstag angibt.

Anna Sophia Fasch heiratete am 7. November 1687 den Pfarrer von Synderstedt, Christian Heinrich de Wette.

Daß auch Friedrich Georg Fasch Theologie studiert hatte, wird beglaubigt durch seine Berufung als Rektor nach Suhl. Ein solches Amt scheint in jener Zeit eine Art Vorübung für den Beruf als praktischer Geistlicher gewesen zu sein. So war auch sein Vorgänger M. Joh. Fr. Zihn Diakonus in Suhl geworden, und der Rektor Fasch wäre sicher seinem Beispiel gefolgt, hätte ihn nicht der Tod hinweggerafft.

die mir Herr Superintendent Dr. Reineck aus Heldrungen, dem ich auch für die folgenden Mitteilungen aus den Kirchenbüchern zu großem Danke verpflichtet bin, aus dem Besitze des Herrn Grützmacher dort zugänglich machte.

1) Adlung's Fortsetzung des Jöcher'schen Gelehrten-Lexikons, Artikel Joh. Chr. Fasch.

2) Die folgenden Kirchenbuchnotizen verdanke ich Herrn Lehrer Burkhardt zu Buttelstädt.

Interessant für uns ist die — sicher irrtümliche — Mitteilung bei Karl Gottl. Dieckmann, kurzgefasste Kirchen- und Schulgeschichte etc. Gotha 1781: Georg Friedrich Fasch, vorher Cantor zu Schleusingen † 1700. Jedenfalls ein Beweis, daß auch der Vater unseres Künstlers ausübend musikalisch tätig war, so daß ihm vielleicht die Leitung jenes Kirchenchors unterstand, in dem sein Sohn später mitsingen durfte.

Der Ruf nach Suhl war ein sehr ehrenvoller, denn das dortige Gymnasium galt neben dem Schleusinger für die vornehmste Schule des Henneberg<sup>1)</sup>. Sie war der Stolz der Bürgerschaft. Nachdem die Stadt sich einigermaßen von ihrer Zerstörung im 30jährigen Kriege erholt hatte, war die erste Sorge gewesen, die verwahrloste Jugend wieder zur Ordnung zu bringen; nach dem Gallustage 1634 legte man den Grundstein zu einer »Interimsschule«, die dann 1635 bezogen wurde »super Pestilentz und Feinde«. Am 1. Advent 1642 wurde die neue Schule begonnen, die bald zu klein und den Mädchen allein überlassen wurde. Ein stolzes Selbstgefühl spricht aus den Versen, die der erste Rektor, Mag. J. Wagner 1643 zur Eröffnung dichtete:

*In facili annona, tranquilli vivimus. Hostis  
Nec pestis potuit cuique nocere (!) ferox.  
Stat chorus atque forum, torus in virtute vicissime  
Consistit, Domini cunctipotentis spe.*

Die Knabenschule wurde dann von Nic. Gerbig dicht neben der Hauptkirche begonnen, sie konnte aber erst 1685 bezogen werden, da man seit 1647 beschäftigt war, die vollständig zerstörte Hauptkirche wieder aufzubauen. Es ist ergreifend zu lesen, wenn der Chronist berichtet, daß, als am 31. August 1651 auf dem Positiv der noch unvollendeten Orgel zum ersten Male ein Choral gespielt wurde, die Kirchgänger vor Weinen nicht mitsingen konnten. Am 7. November 1652 fand dann die feierliche Orgelprobe statt, zu der von auswärts Johann Ernst Bach von der Predigerkirche in Erfurt, Heinrich Bach aus Arnstadt und der Hoforganist Karl Briegel aus Gotha geladen waren!

Dem Rektor Fasch war kein langes Wirken beschieden, im Jahre 1700 starb er<sup>2)</sup>. Seine Wittve blieb in Suhl, ihr Todesjahr (ca. 1720) ist mir unbekannt geblieben, der Sohn aber wurde nach Teuchern dem Bruder der Mutter<sup>3)</sup> zur Erziehung übergeben.

Dieser kurze Aufenthalt wurde in gewissem Sinne entscheidend für die Laufbahn des Knaben. Ein entfernter Verwandter, der Kammer-

1) Für das Folgende vgl. Joh. Michael Weinrich, Henneberg, Kirchen- und Schulenstaat. 1720.

2) Der Knabe war also beim Tode des Vaters schon 12, nicht 10 Jahre alt, wie es in der Autobiographie [Marpurg, Krit. Beyträge III] erzählt wird.

3) Dieser, Gottfried Wegerig, damals »Caplan« in Teuchern, war später 1723 Pfarrer in Deumen, »im Stuhl Mölsen, im Weissenfelsischen gelegen und unter dasige Inspektion gehörig«. Iccander's Geistl. Minist. p. 254 [Zedler, Universal-Lexicon.

sänger Scheele aus Weißenfels (»unser Vetter«, Autob.), hörte ihn bei einem Besuche in Teuchern singen, und auf seine Fürsprache erhielt der junge Fasch für den Winter 1700/01 die gerade vakante Stelle eines Diskantisten an der Oper. Seine Leistungen müssen dem Hofe gefallen haben, denn, wie er selbst erzählt, konnte er nur mit Mühe seine Dimission erhalten; sie wurde ihm wahrscheinlich nur unter der Bedingung gewährt, daß er die Thomasschule in Leipzig besuchen müsse. Er ging dorthin und war, wie er selbst nicht ohne Befriedigung erzählt, »anno 1701 der erste, welchen er (Kuhnau) aufnahm«.

In Leipzig war damals ein ungemein reges musikalisches Leben, besonders seit 1701, in welchem Jahre der junge Telemann die Universität Leipzig bezogen hatte und bald vom Studenten der Jurisprudenz zum Oberhaupt aller musikalischen Unternehmungen aufrückte. Als er 1704 Leipzig den Rücken wandte, hinterließ er einen reichen Schatz von Werken aller Art, die nun überall, in Haus und Kirche, Konzert und Schule zur Aufführung kamen und für die jungen Komponisten leuchtende Musterbeispiele abgaben, denen nahe zu kommen ihr höchster Ehrgeiz war.

Der junge Fasch war zu arm, um irgend welchen geregelten Musikunterricht nehmen zu können. Von der Musik aber ließ er nicht:

»Als ich . . . mich etwas auf dem Clavier geübt hatte, jedoch ohne alle Anweisung, weil ich die Information zu bezahlen nicht vermögend war: so fienge ich endlich, als ich in der zweyten Klasse war, recht eifrig an, Cavataten in den Discant zu setzen, worzu ich mich des seel. Herrn Hunold's Poesien bediente, und sie geriethen mir, meiner damaligen Meinung nach, ziemlich, weil es mir an Invention nicht fehlte. Endlich hatte ich gar die Verwegenheit, da die Telemannschen Ouverturen bekannt wurden, auch eine auf solchen Schlag zu versuchen. Ich setzte sie aus, und da die Primaner ein Collegium musicum hielten, gab ich sie unter dessen Nahmen zur Probe hin, und sie glaubten, zu meiner Freude, dass solche von ihm wäre. Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, es öffentlich zu bekennen, dass ich aus meines geehrtesten und geliebtesten Freundes, des Herrn Capellmeister Telemanns schönen Arbeiten damahlen alles erlernete, indem ich solche mir, besonders bey den Ouverturen, beständig zum Muster nahm. Da ich, mit dem Abmarache der Schweden auf die Universität gieng, so legte ich Sonntags, nach Endigung der Gottesdienste, in meinem Quartiere ein Collegium musicum an, welches ich von Studiosis nach und nach auf 20 Personen verstärkete, und da nach einiger Zeit der einfallende Geburthstag des ligen Herrn Bürgermeisters Rivini mit einer Abendmusik beehrt werden, ich aber mein Collegium musicum einige Zeit vorher auf das Leihische Caffeehaus verlegte, welches auch sich an der Zahl merklich vergrößert hatte, so wurde mir von solcher die Composition aufgetragen, dergleichen vorher bey Anwesenheit des Herrn Oberhofpredigers D. Pippings'lich geschehen war.«

Aus Dresden.

Die Akten ergeben, daß Fasch im Sommersemester 1708 seine Studien an der Universität begonnen hat. Der Kuriosität halber sei erwähnt, daß

»Joann. Fridericus Faschius

*Sula-Hennebergius*«

unter der Rubrik *Poloni* eingetragen ist.

Es ist wohl kaum anzunehmen, daß Fasch ernstlich daran gedacht hat, praktischer Jurist zu werden; es gehörte eben damals zum guten Ton auch für den besseren Musiker, einige Semester studiert zu haben.

In das Jahr 1710 fällt ein interessanter Streit zwischen Fasch und seinem alten Lehrer Kuhnau. In diesem Jahre war nämlich, nach langem hin und her zwischen Leipzig und Dresden, der Universität gestattet worden, in der Pauliner-Kirche eigenen Gottesdienst zu halten. Kuhnau, der bisher, so oft es nötig gewesen, den Organistendienst versehen hatte<sup>1)</sup>, bemühte sich sofort um die Stelle. Aber in Universitätskreisen war man ihm wegen seines anmaßenden Selbstbewußtseins, das er bei jeder Gelegenheit an den Tag legte, nicht wohlgesinnt; das Memorial vom 1. September 1710<sup>2)</sup> zeigt ihn tiefgekränkt:

»Magnifici, Hoch Edle, Vest und Hochgelehrte  
Hochgeehrte Herren und Patronen.

Gleichwie ich mit der ganzen Stadt über den angestellten neuen Gottes Dienst in der Pauliner Kirche gefreuet, und mir dabey die Hoffnung gemacht, dass ich, da mir sonst der Chorus Musicus und die Orgel solcher Kirchen anvertrauet ist, auch bey diesem Gottes Dienste meine Dienste leisten würde; Also habe ich hingegen gestern nicht ohne Chagrin sehen müssen, dass am verwichenen Freytag die Orgel-Schlüssel darumb von mir abgehohlet worden, dass ein anderer das Werk dabey spielen sollen. Wenn ich aber albereit in der Hochlöbl. Universitaet Diensten stehe, und mein Amt allemahl solchergestalt abgewartet, dass keine Klage über mich hat kommen können; Ich auch solchen Gottesdienst zu versehen Gelegenheit habe, indem ich, infalle ich ja zuweilen in den anderen Kirchen möchte aufgehalten werden, welches aber selten geschiehet, indem nach der Predigt nur kleine schwache Stücken musicieret werden, durch einen meiner auf der Orgel wohl exercierten Scholaren und Studenten, die mir alle Mahl zur Music accompagniren, den Anfang zum Gottes Dienste machen lassen könnte, biss ich selbst dazu köhme; Alss gelanget an Ew. Magnif. Hoch Edle und Hochgelahrte Herren mein unterdienst — gehorsamstes Bitten, Sie geruhen hochgeneigt mir die Schlüssel zur Orgel wieder einzuhändigen, und mein Organisten Amt auch auff diesen Gottes Dienst zu extendiren. Hiedurch köhme ich bey denen Leuthen wieder aus dem Verdachte, alss wäre ich abgesezet worden, und ich hätte bessere Gelegenheit meine Sonntägliche Andacht fortzusetzen, und meinen auff Orgeln erlangten habitum, welchen auch, sonder unzeitigen Ruhm, die Abwesenden aus meinen Musicalischen Wercken, welche zur Übung des Clavieres in Kupfer Stichen der Welt publiciret worden, gerne gehöret haben, zur Ehre Gottes weiter zu poussiren. Zu ge-

1) Spitta, Bach II, 36 und 860.

2) Archiv des Univers. Rep. II/III, No. 3. Litt. B, Sect. II.

schweigen, dass ich keine üble Consequenzen bey der Direction meiner Music zu befahren, sondern vielmehr aus der Communitaet einigen Zuwachss meiner Adjuvanten zu hoffen hätte. Ich erbiethen mich, solche Dienste umb das Wenige, was einem anderen möchte gegeben werden, oder auch, so zu reden, umb nichts, sonderlich wenn ich etwa bey Losung der Kirchen Stühle möchte mit bedacht werden, zu verrichten. Ich versehe mich Hochgeneigter Willfahung und verharre

Ew. Magnif. Hoch Edl. und Hochgelahrten  
Herren

Leipzigk  
den 1. Sept. 1710.

unterthäniger und schuldigster  
Diener

Johann Kuhnau.

Aber die Vorstellungen waren fruchtlos; die Musik zu Weihnachten 1710 wird Fasch und seinem Collegium musicum übertragen, der sich dafür in einem längeren Schreiben bedankt und die Ansprüche Kuhnau's geschickt pariert:

praesentiret  
den 29. Dec. 1710.

Magnifice Academiae Rector  
wie auch  
Hoch Ehrwürdige Hoch Edle Veste  
und Hochgelahrte  
Hochgeehrteste Herren.

Es haben Dieselben mir und den unter meiner Direction stehenden Collegio Musico hochgeneigt vergönnet, verflossene Weynachtfeyertage, die Music in der Akademischen Kirchen zu bestellen. Und gleich wie solches sowohl von mir als denen sämtlichen membris des Collegii Musici alss ein Zeichen und Merkmahl Dero Weltbekandten Gütigkeit, gegen die hier lebenden Herrn Studiosos Höchstbillig erkandt wird, alss stattet mit mir das gesamte Collegium Musicum in allen gehorsamsten Respect gebührenden Danck ab, mit angehender ergebenster Bitte, Sie wollen fernerweit hochgeneigt vergönnen, dass die den Höchsten Gott zu Ehren angestellte Music in der akademischen Kirche, alle Sonn- und Festtage von Sie möge continuiret werden; denn obgleich bekandt, dass bishero H. Kuhnau, alss Leipziger Stadt-Cantor bey der Hochlöbl. Academie die Kirchen Music hochrühml. verwaltet, auch solche fernerweit zu dirigiren, bey der Hochlöbl. Universitaet Ansuchung gethan, sich wider mich, alss der ich ihm in seiner vermeinten profession zu turbiren gedachte, beschweret. So bitte ich doch in tiefsten Respect, dabey höchstgeneigt zu consideriren, wie das

1) nunmehr die akademische Kirche in einen ganz anderen Stand gekommen als vormahls, da den H. Stadt-Cantori, bey orationibus und promotionibus die Music zu bestellen, anvertrauet worden. So ist auch

2) H. Kuhnau alle Kirchen zu bestreiten ohnmöglich, angesehen die Instrumente hin und her zu tragen zu langweilig und eine lange Zeit mit praeambuliren musste zugebracht werden. So stehet auch

3) H. Kuhnau immediate unter der Stadt Magistrat, welcher, wie albereit die Rede gehet, die denen Stadt Kirchen gewidmete Instrumenta, in der akademischen Kirchen zu gebrauchen, nicht fernerweit zu verstatten gesonnen, zu dem so erhellet ja



4) gantz klährlich, dass H. Kuhnau mit Bestellung der Stadt Kirchen überflüssig zu thun, angesehen ja selbst der Stadt Magistrat, die Music in der sogenannten Neuen Kirchen der direction des Hr. studiosorum und nicht H. Kuhnauen überlassen. Wie denn auch

5) jedermann bekandt, dass ohne Hülffe derer Hr. Studiosorum des H. Cantor keine vollstimmende Music würde bestellen können, überdieses ist auch

6) weltkundig dass fast aller Orthen wo florirende Academien, der Academischen Kirchen Music von denjenigen, welche sich denen studiis gewidmet, und einen sogenannten Collegio musico, bestellet und dirigiret wird, und dieses konte alhier in Leipzig desto leichter bewerkstelliget werden, indem bey dem unter meiner direction stehenden Collegio musico kein Mangel an musicalischen Instrumenten anzutreffen und also selbige nicht erst mit grossen Unkosten (welches doch NB. bey H. Kuhnau wenn der Stadt Magistrat die Instrumente zu gebrauchen verbieten sollte geschehen müsste) dürffen angeschaffet werden, dass

7) H. Kuhnau versprochen, er wolle die Music in der Akademischen Kirchen mit lauter Musicis ex studiosorum ordine bestellen, daran ist desto mehr zu zweifeln, iemehr bewusst, dass kein einziger Studiosus aus denen Collegiis musicis (in welchen doch fast alle Musici angetroffen werden) sich Hrn. Kuhnauen zu gefallen unter seine direction werde zwingen lassen

8) und endlich stellet nebst mir das sämtliche Collegium Musicum Ew. Magnif. Hohen gutachten selbst anheim, ob es nicht dieser berühmten Academie zu einem absonderlichen hohen Ruhm gereichen würde, wenn die als eine rechte Mutter aller freyen Künste, auch in der Music solche Kinder erziehe, welchen sie auch ihre Kirchen mit der grössten Billigkeit, die Music darinnen zu bestellen anvertrauen könnte. Und gleichwie ich nicht zweifele, es werden Ew. Magnificenz obengeführte Uhrsachen hochgeneigt zu consideriren geruhen, absonderlich da wir solches ohne Entgeld und derer zu hoffen habende Erkäuflichkeit zu verrichten uns ausbiethen. Alss gelanget nochmals an selbige mein gehorsamstes Bitten Sie wollen fernerweit hoch geneigt vergönnen, dass ich nebst meinen Hr. Commilitonibus mit der Music in der Hochlöbl. academischen Kirchen fortfahren auf künftig Neujahr pp. wiederumb den Anfang machen und die darauf folgende Sonn- und Fest Tage nach Deroselbst höchst beliebigen Anordnung den Höchsten Gott zu Ehren continuiren möge, solches werde als eine absonderliche hohe Gütigkeit lebenslang zu rühmen wissen, und verharre bey allen Begebenheiten.

Leipzig

den 29. Decemb.

1710.

Ew. Magnif.

dienstschuldigst-gehorsamster

Johann Friedrich Fasch

Jur. utriusq. stud.

Jenen Magnifico, Hoch Ehrwürdigen, Hoch Edlen, Vesten und Hochgelahrten Hrn. Rectors, und anderen Assessoren der Universitaet Leipzig, meinen Hochgeehrtesten Herren.

Kuhnau muß von dieser Eingabe Kunde gehabt haben, denn er präsentierte schon am folgenden Tage seine Replik:

Praesentirt den

30. Decemb. 1710.

Magnifice Domine Rector  
Hoche, Hochedle, Veste und Hochgelahrte  
Hochgeehrteste Herren  
und Patronen.

Gleichwie ich die von Ew. Magnif. Hochedlen und Hochgelahrten Herren mir aufgetragenen Dienste in Bestellung der Music in der Kirche zu St. Pauli, sowohl in grossen Fest- als anderen der hochlöbl. Academie solennen Tagen, wie nicht weniger bey dem mit Göttlicher Hülffe angefangenen neuen Gottes Dienste immer fleissig, treulich und mit allen Freuden verrichtet, auch das Positiv bissher sowohl vor als nach der Predigt unter die teutschen Lieder mit gespielt, so dass ich niemals etwas daran versäümet, ungeachtet ich zugleich meine andere Kirchen Music abgewartet, dass auch das Hochlöbl. Raths-Collegium mit mir bissher wohlzufrieden gewesen. Alss habe ich hingegen nicht ohne grosse Gemüths-Bekränkung geschehen lassen müssen, dass einer von meinen gewesenen Thomas Schülern mit einem gewissen Collegio Musico Studiosorum, darunter noch unterschiedene ihre Music durch meine Anführung aus der Thomas Schule mitbringen, diese letzten Heil. Weynacht Feyer Tage auf Ew. Magnif. Hochedlen und Hoch gelahrten Herrn Concession Ihre Kirchen Music dirigiren wollen. Wenn aber dieser junge Mensch, ausser dem, dass er vom Kirchen Stylo noch wenig wissen muss, sich derer Herrn studiosorum adjuvantium nicht beständiger alss ich mich versichern kann, und ich sonst bey meiner Music durch einige aus ihren Mitteln allezeit secundiret bin, dahero ich auch, im Fall Ew. Magnif. und Hoch gelahrte Herren meinen gesamten Chor und die Schüler nicht verlangen wolten, die Sie doch, dessen in meinem Hertzen ich versichert bin, auf ein einiges Wort haben würden, solche Music durch die Herren Studiosos, und so es nöthig, einige von unsern Stadt Pfeiffern gar leichte machen kan. Alss offerire ich mich hiermit zu allem Überfluss nochmals zu der willigen fernerer direction der Paulinischen Kirchen music auf alle Arth und Weise, wie sie immer möge verlanget werden. Ich will zu weiterer Verhütung meiner daraus entstehenden Bekränkung und des unverdienten Schimpffes alss wäre ich abgedancket worden, ingleichen das meiner Music und meinem Juri quaesito besorglichen Schadens mit dem bissherigen Tractament vor lieb nehmen und der Hochlöbl. Universitaet dabey gerne alle Kosten, so viel an mir ist, ersparen helfen. Diesem nach ergethet an Ew. Magnif. Hochedle und Hochgelahrte Herren mein inständigst gehorsamstes Bitten, Sie geruhen hochgeneigt, durch obgedachte Procedere und mit der besorglichen Gefahr meiner Gesundheit mich nicht weiter kränken zu lassen. Es hat auch hoffentlich meine offerte mehr Grund, alss das von andern angebothene neue Wesen, ja es stehet auch vielleicht dabey mehr Seegen zu gewarthen, alss wenn ich mit Seuffzen das unverdiente Verdringen meiner Person Gott Klagen müsste. Ich versehe mich Hoch geneigter Willfahung und bitte Gott, dass er bey dem durch seine Gnade zurückgelegten alten, und bei dem angehenden neuen Jahre, seine Gnade und Seegen zu dem Ihm gewidmeten neuen Dienste reichlich geben wolle. Im übrigen verharre ich

Ew. Magnif. Hochedle und  
Hochgelahrte Herren

Leipzigk  
den 29. Decemb. 1710.

unterthänigster und  
dienstgehorsamer  
Johann Kuhnau.

An die  
Hochlöbl. Universitaet  
zu Leipzig unterdienstl.  
Memorial.

Die Entscheidung der Universität findet sich *ibid.* fol. 32.

»b) Die Kirchen Music belangend, [sind] unterschiedene Studiosi vorhanden, welche sich selbst offeriret, die Kirchen Music ohne Entgeld zu versehen, und ist auch dieses ein dergleichen Exercitium voraus keinem Menschen ein Nachteil erwächset, jedoch die studiosi zu einer Gott gefälligen Musicam geführt und die Zuhörer zu Gottes Lobe auffgemuntert werden.«

Dem ganzen Handel wurde die Spitze abgebrochen dadurch, daß Fasch 1711 von seinem Landesherrn (Suhl gehörte seit 1660 zu Sachsen-Zeitz), dem Fürsten Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz, den Auftrag erhielt, die Oper zur kommenden Peter Pauls-Messe in Naumburg zu komponieren.

## II. Bis zur Berufung nach Zerbst.

Die Naumburger Oper war eine Schöpfung des kunstsinnigen Herzogs Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz. Dieser hatte in Naumburg, auf dem Platze, wo jetzt das Präsidentenhaus steht, am Salztor, der auch früher »Opernplatz« genannt wurde, ein Schauspielhaus erbaut, das 1716 wieder abbrannte. Gespielt wurde anfangs nicht regelmäßig, Opern jedenfalls wurden nur spärlich gegeben, man scheute die großen Kosten einer solchen Aufführung. Wie es scheint, hatten die Zeitzer Hofkapellmeister mit der Naumburger Oper nichts zu tun, schon 1706 spielte die Leipziger<sup>1)</sup> Operntruppe eine Oper *Telemach*. Das Textbuch dieses Werkes ist noch erhalten<sup>2)</sup> und enthält wichtige handschriftliche Notizen. Einmal finden sich im Rollenverzeichnis die Namen der Sänger angegeben, unter denen »Schür Mann« als Altist in der Rolle des Mentor fungiert, und zweitens findet sich die Notiz, die Entrées und Ballets seien von Ms. Beer, also dem Weißenfelsischen Konzertmeister verfaßt. Ich wage nicht zu schließen, daß die Musik der Oper von Schürmann gewesen, der ja doch später den gleichen Stoff *Telemach & Calypso* (1721) behandelt hat; unberechtigt wäre dieser Schluß jedenfalls nicht, denn im selben Bande findet sich das Textbuch der Oper *Der lachende Democritus* (Leipziger Neujahrsmesse 1704), in dem Telemann, der Komponist, als Sänger des Eristeus verzeichnet ist.

Im Jahre 1706 soll nach Gottsched<sup>3)</sup> noch eine Oper *Lucretia* gegeben

1) Strungk-Döbricht'sche.

2) Sammelb. Ga 302 der Gymnasialbibliothek zu Merseburg.

3) Marburg, Krit. Briefe III.

sein, von ihr jedoch vermochte ich keine Spur mehr zu finden. In den nächsten Jahren unterblieben die Aufführungen, erst 1709 wurde wieder einmal gespielt, und zwar die Oper *Olimpia vendicata* von Heinichen<sup>1)</sup>.

Heinichen war 1709 auf Drängen Döbricht's, der sich mit seinem bisherigen Kapellmeister Melchior Hofmann überworfen, von Weiffels, wo er als Advokat in Diensten stand, nach Leipzig zurückgekehrt und hatte unverzüglich der Jurisprudenz Valet gegeben. Noch zur Neujaahrsmesse wurde eine Oper von Hofmann *Acontius und Cydippe* aufgeführt, aber schon zu Ostern trat Heinichen mit zwei Opern, dem *Mario*<sup>2)</sup> und dem *Carneval von Venedig*<sup>3)</sup> auf den Plan. Der Erfolg der beiden Werke war so bedeutend, daß er auch die Oper zur Peter Paulsmesse in Naumburg, die oben erwähnte *Olimpia vendicata* schrieb, die dem Hofe so gefiel, daß er nach Zeitz als Hofkapellmeister berufen wurde<sup>4)</sup> und den Auftrag erhielt, auch für 1710 eine Oper zu komponieren, *Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena*<sup>5)</sup>. Diesmal war der Erfolg noch unerwarteter, der Hof sandte ihn mit dem Rat Buchta zur Ausbildung nach Italien. Bei seiner Abreise empfahl er dem Herzog ein anderes Landeskind als Nachfolger, Johann Friedr. Fasch.

Die beiden waren persönlich bekannt. Gerber erzählt, Heinichen habe neben der Leitung der Oper auch das »Directorium des einen Collegii musici, welches damals auf dem Lehmann'schen Caffeehause am Markte gehalten wurde«, übernommen<sup>6)</sup>. Fasch erzählt selbst von seiner Berufung:

»Solchermassen arbeitete ich, ohne einzige Regul von der Composition zu wissen, immer frisch fort, und im 3ten akademischen Jahre erhielt ich aus dem Hochfürstl. Zeitzischen Marschallamte Serenissimi gnädigen Befehl, die Direction der Opera und deren Composition zur Peter Paulmesse in Naumburg zu übernehmen, welches auch glücklich abging. Hierauf musste die Oper im folgenden November zu Ihro der Hertzogin Kgl. Hoheit hohen Geburthstag componiren, die noch mehreren Beyfall fand, und in dem folgenden Jahre erhielt ich Befehl zwey Opern zur Peter Paul Messe zu componiren, von denen ich die eine meinem damaligen Hertzensfreunde, Herrn Stölzeln, zu componiren überliesse, welchem auch dadurch der Weg zu seinem ganzen zeitlichen Glücke gebahnet wurde, indem er im November die Opernarbeit erhielt, die Durchl. Prinzessin aber ihn hernach auf Dero Kosten nach Italien schickte«.

1) Siehe dessen neu erfundene und gründl. Anl. usw. 1711 S. 13 ff., wo auch Notenbeispiele aus dem Werke zu finden sind.

2) Part. in Kgl. Bibl. Dresden.

3) Neu erfund. und gründl. Anw. S. 4.

4) Eitner, Quellenlexikon.

5) Siehe Gerber, Neues Lexicon, wo P. und H. um 1709 angeführt ist. Die obige Datierung nach Gottsched.

6) Diese Nachricht besagt nichts anderes, als daß H. Cembalist war, der faktische Leiter blieb immer der Geiger Fasch.

Stölzel<sup>1)</sup> erwähnt von einer Empfehlung durch Fasch nichts. Er berichtet:

»Hierauf [nach seinem Aufenthalt in Schlesien] ging ich wieder zurück nach Halle, woselbst eben der berühmte Capellmeister Theile<sup>2)</sup> sich aufhielt, und mir die Composition einer Oper, so den Titel *Valeria* führt, um solche in der nächsten Naumburger Messe vorzustellen, auftrag. Als dieses geschehen, verfertigte ich in eben demselben Jahre, nämlich 1712, auf hochgr. gnädigen Befehl ein Pastoral zu Gera, welches *Rosen und Dornen der Liebe* betitelt war. Folgendes Jahr wurden abermahl zwei Opern von meiner Musik und Poesie zu Naumburg aufgeführt und am Ende des Jahres that ich eine Reise nach Italien, wo ich mich vornehmlich zu Venedig, Florentz und Rom, in allem aber ein Jahr und etliche Monath aufhielt.«

Daß Stölzel die Oper für den November 1712 nicht erwähnt, dürfte wohl Vergeßlichkeit sein; die Namen der beiden Opern für 1713 hat glücklicherweise Hiller in den »Lebensbeschreibungen« überliefert, sie heißen *Artemisia* und *Orione*.

Prüft man nun auf Grund dieser Quellen Gottsched's Verzeichnis:

1709. *Olimpia vendicata.*
1710. *Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena.* Naumburg.
1711. *Clomire.* Naumburg.  
*Lucius Verus.* Zeitz.  
*Valeria.* Naumburg.
1712. *Die getreue Dido.* Naumburg.
1713. *Rosen und Dornen der Liebe.* Gera.  
*Artemisia.* Naumburg.
1714. —
1715. *Clomire.* Naumburg.

so ergibt sich vielmehr folgendes Schema:

1709.	<i>Olimpia vendicata</i>	. . . . .	von Heinichen.
1710.	<i>Paris und Helena</i>	. . . . .	von Heinichen.
1711.	<i>Clomire</i>	. . . . .	} von Fasch.
	<i>Lucius Verus</i> (Zeitz)	. . . . .	
1712.	<i>Dido</i>	. . . . .	von Fasch.
	<i>Valeria</i>	. . . . .	} von Stölzel.
	<i>Rosen und Dornen der Liebe</i>	. . . . .	
	(Gera)	. . . . .	
1713.	<i>Artemisia</i>	. . . . .	}
	<i>Orione</i>	. . . . .	
1714.	—		
1715.	<i>Clomire</i>	. . . . .	von (Fasch?).

Für den *Lucius Verus* findet sich noch ein anderes Zeugnis im Breitkopf'schen Kataloge für 1761:

Fasch, Joh. Fr. etc.

Opera *Berenice*, aufgeführt in Zerbst 1739 à 8 Thlr.

1) Autobiographie i. d. Ehrenpforte.

2) Theile war also der musik. Beirat des Herzogs; er war seit 1694 wieder in seiner Vaterstadt Naumburg.

Aus den Zerbster Rechnungsbüchern geht hervor, daß anläßlich eines Besuches des Prinzen von Württemberg im Januar 1739 eine Schauspielertruppe Vorstellungen gab, bei denen 6 Sänger aus Magdeburg mitwirkten. Bei dieser Gelegenheit wird Fasch seine Jugendoper hervorgeholt und überarbeitet haben.

Außer einigen kleinen Serenaten, deren Texte er ebenfalls verfaßte, hat, soviel ich weiß, Fasch nur noch einmal eine Oper komponiert. Im Jahre 1753 lieferte er die Musik zu einem italienischen Drama des Magisters Kopf aus Leipzig, das dann im November bei den Vermählungsfestlichkeiten des Fürsten Friedrich August aufgeführt wurde.

Erhalten hat sich von allen den Opern keine Note.

Mit dem Jahre 1712 ist die erste Periode in Fasch's Schaffen beendet, die ihm neben vielem Ruhme doch auch die Einsicht brachte, daß sein Können jeder theoretischen Grundlage entbehrt, und er beschloß, das Versäumte bei einem tüchtigen Meister nachzuholen. Seine Wahl fiel auf Graupner.

Von Leipzig, wohin er nach der Aufführung der *Clomire* zurückgekehrt war, machte er sich Ende Sommers 1712 auf den Weg.

»Also trat ich diese Reise über Zeitz an, hielte mich an dem Gräfl. Hofe zu Gera, woselbst eine starke Capelle war, etliche Wochen auf, reisete darauf nach Gotha, woselbst ich auch gnädigste Audienz erhielt [s. d. Empfehlung des Zeitzer Hofes im Anhang], von da nach Eisenach, woselbst ich auch viele Wochen verbliebe, und dann über Mülhausen gegen den Winter nach Cassel, woselbst ich bis in das Frühjahr verbliebe, und darauf über Marburg, Giessen und Franckfurth nach Darmstadt, woselbst ich von den beyden Capellmeistern, Herrn Graupner und Herrn Grünwald, nicht nur mit vieler Liebe aufgenommen, sondern auch von beyden in der Composition aufs freundlichste informirt wurde, ohne das geringste von mir zu nehmen, zu welchem Zwecke ich mich allda 14 Wochen aufhielte.«

Einen besseren Lehrmeister als Graupner konnte Fasch sich nicht erwählen. Er war ein Meister in vollem Sinne des Wortes. Ein mir bekannt gewordenes Trio in A dur zeigt ihn als einen Kontrapunktiker ersten Ranges: im zweiten Satze dieses Werkes weiß er drei verschiedene Themen so lebendig gegeneinander auszuspielen, daß man nur aufs tiefste bedauern kann, daß dieses entzückende Werk mit 175 Jahren zum Dornröschenschlafe verdammt ist! In der Einführung des Menuetts in die Symphonie soll er sogar den Mannheimern vorangegangen sein und in der Instrumentation ging er vollkommen eigene Wege<sup>1)</sup>. Sein künstlerisches Credo findet sich in der Vorrede zum »Neuvermehrten Darmstädter Choralbuch« dat. 18. Mart. 1728.

[Er rät die Choräle »simpel« zu spielen und fährt dann fort:] »Doch ist dieses nicht so simpel und schlecht zu verstehen. Es hat die Simplicität

1) Vgl. das Konzert Denkmäler 20.



gar ein grosses zu sagen, und wenn die Inventiones und allerhand Manieren noch so bunt und krauss aussehen, und lassen sich nicht ad primum fontem, nämlich zur Simplicität reduzieren, so ist es ein gewisses Merkmal, dass das Fundament nicht zum besten gelegt worden.«

Fasch hat seinem Lehrer stets eine dankbare Freundschaft bewahrt, mehrere seiner großartigen Ouverturen, jetzt auf der Darmstädter Hofbibliothek, tragen noch Reste des Postsiegels und waren ohne Zweifel an Graupner adressiert, der auch einige sich selbst in Partitur setzte. —

»Hierauf reisete ich über Cassel wieder nach Sachsen zurück, und nach Sula, allda meine Mutter zu besuchen, von da über Bamberg und Nürnberg nach Anspach, woselbst ich auch Audientz hatte, und mit dem Herrn Capellmeister Bümmler bekennt wurde, von dar an den Fürstl. Öttingischen Hof, von wannen ich nach Augspurg reisend allda bey einem Verwandten eine Gelegenheit, nach Italien zu reisen, erwarten wollte: allein der Herr Capellmeister Bümmler verschriebe mich nach Bayreuth zum Carneval<sup>1)</sup>, die Violin mit zu spielen, wohin ich über Nürnberg abging, nach geendigten Carneval über Sula nach Gera zurück reisste (1715) und allda als Secretair und Cammerschreiber in Dienste kam, und nach 5 Jahren nach Zeitz als Organist und Stadtschreiber vociret wurde« . . .

Die letztere Angabe ist falsch, Fasch war nicht in Zeitz, sondern wie schon Walther im Lexikon angibt und wie mir das dortige Pfarramt gütigst bestätigte (1721), in Greiz, wo er sich mit einer Tochter des Archidiaconus Laurentii verheiratete, die indessen schon im nächsten Jahre starb, nachdem sie einem Töchterchen, Sophia, das Leben geschenkt hatte.

So konnte ihm nichts erwünschter sein, als der Ruf nach Böhmen, zu dem kunstsinnigen Grafen Morzini auf Lucavec bei Hohenelbe. Hier konnte er bei 300 Gulden Gehalt und freier Station ganz der Composition leben. Der Graf und der Adel der Umgegend erkannten rückhaltlos seinen hohen Wert als Künstler an, und es ist daher sehr erklärlich, daß, als ihn nach einem halben Jahre der Ruf, als Hofkapellmeister nach Zerbst zu kommen, traf, er lange zögerte, ihm Folge zu leisten. Was seiner dort harrte, wußte er von Graupner; mit der goldenen Künstlerfreiheit war es vorbei. Der Stoßseufzer Graupner's am Schluß seiner Autobiographie zeigt uns so recht den Druck, den die Höfe auf ihre Kapellmeister ausübten:

»Ich bin also mit Geschäften dermassen überhäuffet, dass ich fast gar nichts anders verrichten kann und nur immer sorgen muss, mit meiner Composition fertig zu werden, indem ein Sonn- und FestTag dem andern die Hand bietet, auch noch öfters andere Vorfälle, dazwischen kommen« . . .

Was Fasch bestimmte, »zum grössten Misfallen des Herrn Grafen« die Stelle anzunehmen, war die Rücksicht auf seinen alten Schwiegervater, der die kleine Sophie bei sich hatte und sehnlichst wünschte, daß

1) Vgl. hierzu meine Ausführungen zu Schiedermair, Bayreuth. Festsp. Zeitschr. der IMG. Heft I, Jahrg. X.

Fasch die Erziehung seines Töchterchens selbst übernehme. So gab er auf das dritte Schreiben hin seine Zusage und reiste im Sommer 1722 nach Zerbst ab. Zu Michaelis 1722 trat er dann sein neues Amt an.

### III. In Zerbst <sup>1)</sup>.

Die Hofkapelle zu Zerbst war die Schöpfung des kunstsinnigen Fürstenpaares Karl Wilhelm und Sophie von Sachsen-Weißenfels. Sie bestand im Jahre ihrer Gründung, 1709, außer dem Kapellmeister aus 9 Personen, den Kammer- und Hofmusicis Rauchfuß und Sattler, dem Sänger Polle, den Trompetern Scheckel, Schmidt und Kühne, dem Pauker Richter, dem Trompeter Clausius und dem Hof- und Stadt-Musikus Grahmann. Für die Hoffestlichkeiten mußte der Kapellmeister Text und Musik liefern, außerdem zog man fremde Virtuosen zu solchen Gelegenheiten herbei. So war im Winter 1716 wiederholt der Trompeter Wilken (sic!) mit seiner Tochter Anna Magdalena, die als Sängerin auftrat, in Zerbst, und wie ihr späterer Gemahl Joh. Seb. Bach, so hatte auch der Hof aufrichtiges Gefallen an der Kunst des jungen Mädchens.

Fürst Karl Wilhelm starb am 3. November 1718, und sein Sohn Johann August, mit Friderike von Sachsen-Gotha vermählt, kam zur Regierung. Auch dieses Fürstenpaar war, im Verein mit der Fürstin-Mutter, eifrig bestrebt, die Hofkapelle zu heben. 1718 wurde Johann Paul Kuntzen Kapellmeister. Ein vornehmer Kaufmann (s. Ehrenpforte) hatte ihn auf Befehl des Fürsten mit nach Zerbst gebracht, wo er sofort engagiert wurde.

»Weil aber die Umstände kein gar zu grosses Glück versprachen, so begab er sich von da nach Wittenberg; nachdem er sich gleichwohl länger als ein Jahr in Zerbst aufgehalten hatte.«

Sein Nachfolger wurde Joh. Baptist Kuch, ein gebürtiger Hamburger (»Niedersachse« nennt ihn Roellig s. u.). Im Jahre 1713 war er als ein Musiker »so in der Komposition erfahren und auf dem Klavier wohl zu spielen weiss« von Sachsen-Weißenfels an Moritz Wilhelm von Sachsen-Weitz empfohlen. Dieser, der keine Verwendung für ihn hatte, empfahl ihn 1714 nach Bayreuth, und von hier wird er wahrscheinlich nach Zerbst gekommen sein. Ein Jahr vor Fasch's Dienstantritt, 1721, bestand die Kapelle aus 14 Personen, die insgesamt 1322 Taler erhielten, von denen 300 auf den Kapellmeister kamen. Instrumente und Musikalien wurden häufig angeschafft. Lünich in Weißenfels, Seydel in Leipzig und Kuch selbst besorgten neue »Jahrgänge«, z. B. von Tele-

<sup>1)</sup> Für das Folgende ist die Hauptquelle der Aufsatz von Wäschke, Zerbster Jahrb. II.

mann, Liebisch und Erlebach; von Kuch fand ich noch Stimmen zu einem deutschen *Tedeum*, die Fasch später eigenhändig vermehrte. 3 Flauti traversi für 19 Taler und eine silberne Trompete für 52 Taler wurden neu angeschafft, und so ausgerüstet ließ sich die Kapelle oft bei fürstlichen Besuchen hören. Durchreisende Künstler traten ebenfalls oft in diesen Jahren auf: ein Musiker Talcka, der »Posaunenmeister« Kirchhoff, ein gewisser Wahl aus Leipzig, dessen Sohn bei dieser Gelegenheit dem Hofe eine schwungvolle lateinische Rede hielt, ein Musiker aus Weißenfels, ein Pauker aus Gotha, ein Hautboist aus Coethen (Christ. Bernh. Lieni(g)ke?), ein Lautenspieler aus Weißenfels, ein Flötenvirtuose aus Dresden (Voulumier?) und zwei Waldhornisten und der Kapellmeister aus Sondershausen (d. i. J. C. Freislich).

So blühte die Kapelle zur Freude des Hofes, als eines Nachts der Kapellmeister Kuch heimlich aus Zerbst entwich. Seit 1716 schwebte gegen ihn ein Prozeß wegen eines Ehegelöbnisses, den das Konsistorium, dem Drängen der tiefgekränkten Maria Agnes Amelang nachgebend, 1722 zu Ende zu führen drohte. Wieder war die Kapelle ohne Leiter, und auf eine Anfrage in Gotha wurde dem Hofe Joh. Fr. Fasch empfohlen. Stölzel, damals Kapellmeister in Gotha, übernahm die Korrespondenz und hatte ja schließlich auch das Glück, seinen Freund zu gewinnen, durch die feine Diplomatie, daß er seinem 3. Schreiben die Bitte des alten Laurentius beifügte.

Kaum aber war Fasch ein paar Wochen in Zerbst, als ihn ein neuer ehrenvoller Ruf traf, an Telemann's Stelle, der abgesagt hatte, das Thomaskantorat in Leipzig zu übernehmen. Er sagte ebenfalls ab.

Obwohl nun von einer Rivalität zwischen Bach und Fasch gar nicht die Rede sein kann (schon Spitta hat die Reihenfolge der Bewerbungen klargelegt), hat trotzdem A. Werner der Versuchung nicht widerstehen können, dem gläubigen Bachianer ganz ungeheuerliche Dinge über das Verhältnis der beiden Männer zueinander aufzutischen. Er sagt wörtlich (Bach-Jahrb. 1907, S. 179):

»Als Bach 1722 die Kapellmeisterstelle aufgab und als Kantor an die Thomaskirche nach Leipzig ging, übergab er dem Zerbster Fürsten zu dessen Geburtstage eine Komposition, die der Kapellmeister Fasch aufzuführen hatte. Das mag Fasch, der sein Mitbewerber um das Thomaskantorat gewesen war, nicht leicht geworden sein.«

Erstens ist es sehr zweifelhaft, ob die beiden sich je persönlich begegnet sind. Eine Bekanntschaft könnte nur 1713, während Fasch's längerem Aufenthalte in Eisenach, oder 1721/22, kurz nach seinem Amtsantritt in Zerbst, stattgefunden haben. Mir sind nur persönliche Beziehungen zu Ph. E. Bach bekannt, dem er wahrscheinlich 1751 in Berlin näher trat, und mit dem er lange über die Berufung seines Sohnes nach Potsdam verhandelte.

Ferner ist die Geburtstagskomposition für den Zerbster Fürsten sehr rätselhaft; Spitta erwähnt sie nicht, und wie ich glaube, beruht ihre Erwähnung bei Wäschke<sup>1)</sup> auf einem Irrtum. Bach überreichte 1726 dem Prinzen Emanuel Ludwig von Cöthen eine Abschrift seiner Op. I mit folgender Widmung (Spitta II, 703):

»Dem Durchlachtigsten Fürsten und Herrn / Herrn Emanuel Ludwig, / Erb-Printzen zu Anhalt, Hertzogen zu Sachsen / Engern und Westphalen, Grafen zu Ascanien / Herrn zu Bernburg und Zerbst u. s. w. . . .«

Das fragliche Werk ist die B-Dur Partita für Klavier(!!).

Hätte Bach wirklich dem Zerbster Fürsten eine Komposition gewidmet, so müßte sie unter allen Umständen im Notenverzeichnis der Hofkapelle aufgeführt sein. Daß aber überhaupt kein Werk von Bach in Zerbst vorhanden war, spricht noch nicht für ein mißgünstiges Verhältnis Fasch's zu Bach. Ein genauere Blick in das Verzeichnis hätte Werner belehren können, daß Bach dies Schicksal mit Graupner, Hasse, Walther, K. H. Graun u. a. teilt. Gerade das Verzeichnis zeigt, wie neidlos Fasch bei der Auswahl der aufzuführenden Werke verfuhr, wie er selbst sich bescheiden im Hintergrunde hielt; denn daß er nur 3 Violinkonzerte oder 3 Trios bis 1743 geschrieben haben sollte, wird angesichts der großen Zahl der erhaltenen doch niemand behaupten wollen! Außerdem haben wir ein Urteil Mattheson's über ihn: »Es sei kein Narcissus, der in seine eigenen Sachen verliebt sei.«<sup>2)3)</sup>

Fasch's Anfangsgehalt betrug 350 Taler und das Deputat von 1 Wispel Roggen, wofür später eine Abfindung von 12 Talern eintrat. Die Anforderungen, die man an ihn stellte, waren aber auch nicht klein:

»Hier hatte ich gleich in dem ersten Kirchenjahre von 1722 bis 23 einen doppelten Jahrgang auf den Vor- und Nachmittag des Gottesdienstes zu componiren, daher bey jedem kleinen Festtage, der mir einfiel, ich selbige Woche 4 Kirchenstücke componirte; hierzu kam noch eine starke Passion und 3 Serenaten zu den hohen Geburtstagen.«

Über die Neuanschaffungen von Musikalien und Instrumenten hatte er vollkommen frei zu entscheiden, er brauchte nur die Rechnungen der Rentkammer zur Bezahlung vorzulegen. Wäschke a. a. O. hat an der Hand der Rechnungsbücher uns einen hübschen Einblick in diese seine Tätigkeit gegeben. Ich erspare mir daher, die Einzelheiten zu wiederholen.

Im Jahre 1727 unternahm Fasch eine große Reise, die ihn schließlich

1) Zerbster Jahrb. 1906, S. 50.

2) Mennicke, Kunstwart 1906.

3) Sogar die Viola pomposa hat ihren Einzug in Zerbst gehalten; unter den gespielten Sonaten à 3 ist Nr. 45 ein Trio à Viola pomposa, Viola e Cembalo di Bomo-lière. Wie sehr andererseits Bach Fasch schätzte, zeigt die teilweise autographe Kopie von 5 Ouverturen, und die warme Zuneigung Ph. Emanuel's zu Vater und Sohn Fasch, wovon weiter unten, wäre bei einer gegenseitigen Abneigung doch undenkbar.

nach Dresden führte, wo er durch »Herr Ober-Steuer-Kassierer Störmer« 275 Taler ausgezahlt bekam. Auf dieser Reise verlobte er sich in Groß-Kmehlen mit Johanna Helena Simers, der Tochter des Pastors Mag Karl Friedrich Simers, und führte sie am 21. Juli 1728 als seine Gattin heim. Sie war 1708 geboren, und der Ehe entsprangen zwei Söhne, August Friedrich Christian (geb. am 3. Januar 1735) und Christian Friedrich Carl, der spätere Stifter der Berliner Singakademie (geb. 18. November 1736). Leider war auch diese zweite Ehe Fasch's nicht von Dauer, seine Frau starb schon am 19. Februar 1743 wieder, erst 35 Jahre und 6 Monate alt!

Zu Johanni 1737 erhielt Fasch in Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste eine Gehaltserhöhung von 50 Talern pro anno, die von 1722 an gerechnet wurde, so daß er in diesem Jahre neben den 400 Talern Gehalt noch 442 Taler in baar erhielt. So reichlich beschenkt, unternahm er eine Reise in seine Heimat, wie aus dem folgenden Aktenstück hervorgeht. 1738 hatte er in Eisenach eine echte Kremoneser Violine gekauft, war aber mit der Zahlung noch 1740 im Rückstand, und die Klägerin, eine Witwe Martha Maria Koch, wandte sich an den Fürsten August Ludwig von Anhalt-Cöthen:

»Durchlauchtigster Fürst  
gnädigster Fürst und Herr,

Ew. Hochfürstl. Durchlaucht wollen gnädigst zu vernehmen geruhen, dass der Capell-Meister Fasch vor 2 Jahren mir eine cremoneser Violine für 18 Rthlr. abgekauft und bahre Zahlung versprochen, welche ich aber biss dato nicht erhalten, ob er mich gleich von einem quartal zum andern darauf vertröstet. Ich hätte mich der richtigen Zahlung um so viel mehr versehen, als er die Violine wieder verhandelt und das Geld dafür empfangen hat. Ich sollte billich diese sache bey Ew. Hochfürstl. Durchl. Fürstl. Reg. anbringen, ich bin aber eine arme wittib und habe kein Geld zu prozesskosten, möchte auch den Herrn Capell-Meister gerne mit dergl. Kosten verschonen. Ich unterstehe mich dahero an Ew. Hochfürstl. Durchl. mich unterthänigst zu wenden. Der Capell-Meister gestehet die Schuld und Ew. Hochfürstl. Durchl. lieben die gerechtigkeit. Sie helfen auch gerne denen wittwen.

Ich zweifle also nicht, dieselbe werden auch mittel und wege finden, mir bald zur zahlung zu verhelfen. Gott wird Ew. Hochfürstl. Durchl. dafür reichlich seegen. Ich werde den gütigen Gott darum anrufen, die ich in tiefster veneration verharre.«

Ew. Hochfürstl. Durchl.  
Demithigeste Magd

Eisenach den 17. Aug. 1740.

martha maria Kochin  
Wittib.

P. S. »Ew. Hochf. Durchl. bitte gantz unterthänigst diese sache nicht zum prozess kommen zu lassen, sondern ohne prozess gnädigt zu sorgen, dass ich bald bezahlet werde.«

Daneben steht die Resolution:

»Ist der witt. Kochin dato geantwortet worden, dass der Capellmeister Fasch nicht in hiesigen, sondern in Anhalt-Zerbstischen Dienste stehen und sie sich daselbst melden müsse.

Cöthen den 14. Sept. 1740.

Der Handel wird friedlich beigelegt, sein, da sich keine weiteren Akten haben finden lassen.

Berühmtere Künstler kehrten in den 30er Jahren auch öfter in Zerbst ein, so »Monsieur Benda«, den man gerne als Konzertmeister behalten hätte. Im Winter 1732/33 erhielt er für sein Violinspiel 12 Taler, 1735/36 eine »gnädigste Diskretion« von 10 Talern. Später ließ sich statt seiner zweimal der »Herzogl. Mecklenburgische Kammermusikus« Joh. Gottfr. Hertel als Violinspieler hören und erntete ebenfalls reichen Beifall. Daneben traten aber auch ganz untergeordnete Artisten auf, z. B. 1725 ein Hautboist, der zwei Waldhörner auf einmal bließ, und 1729 ein gewisser Georg Kuntlich, der 12 Taler für die Produzierung seines künstlichen Pferdes erhielt, oder im Winter 1743/44 ein Italiener, der sich auf der »Davidsharfe« hören ließ.

Theatralische Vorstellungen, in erster Linie Schauspiele, waren sehr beliebt. Im Winter 1726/27 wurden zweimal Aufführungen veranstaltet, das letzte Mal durch die »Kockeritzer Bande«. 1739, im Januar, wurde, wie schon erwähnt, neben Schauspielen die Oper *Berenice* von Fasch gespielt, wozu 6 Sänger aus Magdeburg zitiert wurden. 1741/42 gastierte die Reichhard'sche Truppe; im nächsten Winter aber stockte das Kunstleben, da am 3. November 1742 der Fürst Joh. August starb. 1743/44 spielte die Schuch'sche Truppe, und in die folgenden Jahre 1745/50 fällt die glänzendste Kunstepoche der kleinen Residenz. Durch die Vermählung der Prinzessin Sophie Auguste Friderike mit dem Kurfürsten Peter von Rußland nahm das Hofleben einen ungeahnten Aufschwung. Am 3. November 1750 erbaute sich die Neuberin eine Bühne im Kirchsaal des Schlosses und gab mehrere Vorstellungen, bei denen 2 Pagen aushelfen mußten. Ihr pekuniärer Erfolg jedoch war so gering, daß sie bei ihrer Abreise dem Chirurgen Götze ihre Kostüme und Requisiten verpfänden mußte. Im November 1753 fand dann die Vermählung des minderjährigen Fürsten Friedrich August statt, zu der Fasch eine italienische Oper auf einen Text des Leipziger (!) Magisters Hopf komponierte. Sie ist leider verschollen. Für das Schauspiel war die Koch'sche Truppe akkordiert, und die theatralischen Aufführungen wurden mit einem Aufwande von insgesamt 1531 Talern unterhalten. Als dann 1754 die Scheuerling'sche Truppe bei Gelegenheit der Niederkunft der Großfürstin spielte, ließ ihr der oben erwähnte Götze die Garderobe der Neuberin.

Die letzten Lebensjahre des gealterten Meisters waren nicht so glücklich, wie er es verdient hatte. Seine Frau und vielleicht auch sein Erst



geborner waren tot, eine Tochter aus erster Ehe, wie es scheint, nach auswärts verheiratet, und die Freude seines Alters, sein Sohn Carl, war seit 1750 zur Ausbildung erst in Strelitz, dann in Klosterberge.

Das geistige Leben des Städtchens stand unter dem Drucke der lutherischen Orthodoxie, und daß unser Meister, der reformiert war, manchmal die Macht der Geistlichkeit fühlen mußte, zeigt folgender Brief, das einzige erhaltene private Schreiben Fasch's, dessen Kenntniss ich Herrn Prof. Wolf und Herrn Max Schneider verdanke.

»Hochwohlgeborner Herr,  
Höchstgeehrtester Herr.

Es sind nun schon verschiedene Jahre verflossen, als die von Ew. Hochwohlgeb. Gn. zur Kirchenmusik entworfene schön- und recht erweckliche Poesie, welche damahligere Zeit an die Hochfürstl. wolffenbüttliche hohe Herrschafft dediciret war, von Braunschweig aus mir zu Händen kalm und mir dergestalt zu Herten drunge, dass ich sogleich revolvirte an den damahls regierenden und nachher in die Ewigkeit gegangenen Fürsten Johann Augusten solche, zur Übernehmung in die Composition, und Aufführung in Hochfürstlicher Schlosskirche, unterthänigst vorzuschlagen, wie denn zugleich ein wolffenbüttelisch Exemplar, zu gnädigster Perlustration will beilegen. Wenige Jahre vorher hatte ich selbst einen poetischen Jahrgang über die Episteln, auf erhaltene gnädigste Concession entworffen, und an damahligen Herrn Oberhoffprediger, Dr. Töpffern, zur Censur übergeben, welche aber über 2 Jahre hinaus verzogen wurde, in dem Er vorgegeben hatte, es wäre darinnen so viel unrichtiges auszumisten gewesen, dass er nicht gewusst hätte, wo er anfangen sollte. Endlich kalm doch dieselbe, nach gemachten vielen Veränderungen (die ich musste geschehen lassen) aus der Censur und zum Drucke, welcher Jahrgang auch sowohl bey Hofe als in der Stadtkirchen verschiedenemahle auffgeführt worden. Wann nun oberwehnte Euerer Hochwohlgeb. erweckliche und zur Music erwünscht einschlagende Poesie gemeldetermassen ich zu einem neuen Jahrgange unterthänigst vorgeschlagen hatte, so gerieth diese Arbeit bei dem Herrn Oberhofprediger in dem ungegründeten Verdacht, es würde auch solche (nach damahliger Sprache) schwärmerisch sein, und es mochte schon der unschuldige Titel von der Nachfolge Jesu, Ihme als ketzerisch, in die Augen geleuchtet haben, wesswegen dann bei Hofe darüber Vorstellung geschahe, und soviel ausgewürcket wurde, dass der seel. H. Rector Dentzer (welchem, wenige Zeit darauff, Gott die Augen öffnete, Er darüber für einen Schwärmer erkläret, auch endlich abgesetzt wurde) und der damahlige Pageninformer Hertzberg (ein ietziger Landprediger) Dero unschuldige Poesie in die Censur nehmen mussten, welche beyde auch, in dem ersten Bogen, etliche zwanzig Schwärmereyen fanden, und solche auszüglich Serenissimo unterthänigst übergaben. Diese wurden hierauf durch den redlichen allhier noch in der Stille lebenden Herrn Obermarschall aus dem Winkel mir communiciret, da ich denn solche sogleich folgenden Tag beantwortete, und den Urgrund von allem zeigte, besonders da sie gleich der ersten Aria die Worte: Willkomm du Licht aus Licht geboren, als ketzerisch erklärten, da wir doch alle Sonntage entweder vor oder unter der Predigt, ipsissima verba zu singen pflegen. Der Herr Obermarschall sahen auch alles wohl ein, gaben mir aber zur Überlegung, ob es

dienlich sein mögte, hierüber einen geistlichen Krieg anzufangen? · Serenissimus würden doch Dero Herrn Beichtvater, und denen Beyden, von Ihme zur Censur vorgeschlagenen Personen, mehr glauben als mir; wesswegen ich denn damahls nicht wieder darauff drunge, sondern, da, statt dessen die Neu-meisterische Poesie No. 2 aus dessen 5fachen Kirchenjahrgange hierzu bestimmt wurde, welche in Arbeit nahm, welcher mein Jahrgang auch ein baar Jahre darauff die Ehre hatte (vermuthl. auf Anstiften des Herrn P. Neumeisters) von dem Herrn Capellmeister Telemann in denen Hamburgesischen Kirchen aufgeführt zu werden. Binnen dieser und der ietzigen Zeit habe ich noch andere Jahrgänge (worunter eine Poesie von Herrn Past. Schmolcken und eine von dem blinden Organisten H. Jacobi zu Magdeburg) zu componiren habt, biss endlich, nach itziger, vor einigen Jahren begleicht angetretenem Regierung der Hochfürstl. domburg. Linie, die Umstände sich merklich geändert haben, und der excessieren Ketzermacherey Ziehl und Schranken gesetzt worden sein, welches mich denn auch vor etwa 2 Jahren bewoge, bei Ihro, der Durchlachtigsten Regentin Hochfürstl. Durchlaucht (welche die zu Wolffenbüttel componirten Kirchenstücke von dieser Dero besagter (?) Poesie daselbst mit angehört hatten) solche unterthänigst vorgeschlagen, worüber ich auch sofort die hohe und gnädigste Approbation erhielt. Ich säumte also nicht nach Braunschweig an den Herrn Buchführer Caletzky um verschiedene Exemplaria schreiben zu lassen, und da solche nicht hinlänglich zu erhalten waren, so wurde diese Poesie (von welcher an Ew. Gn. ein Exemplar hierbey zu übermachen ich die Ehre habe) allhier in den Druck gegeben, wobey ausdrücklich mir bedungen, dass ausser denen noch beyzufügenden Schluss Chorälen, alles nach dero wolffenbüttlischen Exemplar sollte abgedruckt, nichts davon geändert werden; welches aber doch so genau nicht in Acht genommen seyn mag, da der ietzige Herr Hoffprediger Dr. Kluge (ein Schwiegersohn von Herrn Past. Neumeister) sich wirklich gegen mich ausliesse: Es hätten ein paar Papistische Brocken geändert werden müssen! welches Dieselbten gütigst zu übersehen geruten werden. Verwichenen Advent wurde der wirkliche Anfang mit Aufführung dieses Jahrganges gemacht; allein, da die Herrn Prediger eine Erinnerung bekahmen, sich etwas Kürzer zu fassen, so wurde auch mir zu verstehen gegeben, dass die Music etwas zu lang wäre, welches denn zu beygefügter unterthänigster Auflage Gelegenheit gabe und die gnädigst daneben signierte Resolution obligirte mich aus einem Stück zwey zu machen, in der Mitte Choräle (wie das zweite beygefügte Büchel weisst) anzufügen und nunmehr dahin zu sorgen, dass zur anderen Hälffte Chöre voran zum Anfange ausgeführt würden. Ich war erst willens welches, nach der Probe von der zweiten schriftl. Beilage mit ganz Kurtzen, poëtischen Chören zu thun; allein, da ich es reifl. überleget habe, wünschte ich, statt derer, geschickte biblische Dicta, bey welchen etwa, in den letzten Zeilen davon, eine geschickliche Fuga könnte angebracht werden, welcher Umstand am meisten mich bewogen hatte, an Ew. Hochwohlgeb. zu schreiben, und diese meine Intension gehorsamst zu melden, ob deroselbten etwas gefällig sein mögte, die besten Dicta vor jedes Stück auszusuchen, und wo etwa, (wie bei Judica) eine Arie zum 2<sup>ten</sup> Theile fehlte, solche annoch darzu zu entwerffen. Ich habe grosse Ursache, die Länge dieses Schreibens bestens zu verbitten, übrigens aber auch die Ehre, Dieselben annoch versichern zu können, dass ich mit unterthänigem Respect und Hochachtung beharren werde

Euerer Hochwohlgeb. Gnd.

Zerbst, d. 1. Mart: 1752.

unterthänig-gehorsamster Joh. Frieder. Fasch.

P. S. Euerer Gn. schöne und erweckl. Poesie habe ich es zu danken, dass von vielen Music-Liebhabern versichert werden wollen, (?) es wäre mir hier noch keine Arbeit so gerathen als diese itzige. Vergeben Dieselbten meiner Schwachheit, dass ich dieses selbst schreibe.

Im Jahre 1751 war er mit Hoekh in Berlin gewesen, wo er einer Sitzung der »Musikübenden Gesellschaft« beiwohnte, 1755 machte er mit seinem Sohne, der eben aus Klosterberge zurückgekehrt war, eine Reise nach Dresden, wo sich beide in der Hofkirche an der Schönheit einer Messe von Zelenka begeisterten. 1756 entführte der ehrenvolle Ruf Friedrichs des Großen den geliebten Sohn nach Berlin. Der Vater ließ ihn nur schweren Herzens dorthin, Ph. C. Bach hatte viel Mühe, die religiösen Bedenken des Alten zu überwinden. Die Einsamkeit tat ihm nicht gut, er begann zu kränkeln und mußte sich zeitweise ganz durch Hoekh vertreten lassen. So nahte das unheilvolle Jahr 1757. Der Zerbster Hof hatte einen Franzosen, namens Du Fraigne bei sich, den Friedrich der Große für einen Spion hielt. Er forderte energisch dessen Auslieferung, und als der Hof sich weigerte, ließ er ihn durch Militär, das in Zerbst einfiel, mit Gewalt nach Magdeburg bringen. Dieser Eingriff in die Rechte des Landes jagte dem Hofe einen solchen Schrecken ein, daß er entfloh, um nie mehr zurückzukehren.

Es war das einzige Mal, daß Zerbst vom 7jährigen Kriege berührt wurde, und als 1758 die Russen Berlin plünderten, wußte Ph. E. Bach keinen besseren Zufluchtsort für sich und seine Familie als Zerbst. Er ging nach Potsdam, wo damals Carl Fasch sich aufhielt, und von dort zweifellos mit ihm nach Zerbst. Die zunehmende Schwäche des alten Fasch bewog ihn zur Rückreise, Anfang Dezember war er wieder in Berlin<sup>1)</sup>, am 5. war Fasch gestorben.

Die Entdeckung dieses letzten Ereignisses war für mich eine besondere Freude um des jüngst so grundlos verdächtigten Musikers willen, der trotz aller Schwächen, die die Folge eben der unfreiwilligen Massenproduktion jener Tage sind, zu den bedeutendsten seiner Zeit gehört. Möchte er doch endlich die Anerkennung finden, die ihm gebührt!

---

1) Vgl. Briefwechsel Romler-Gleim, ed. Schüddekopf II, 345.

# Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels.

Von

**Curt Sachs**

(Berlin).

Die große Bedeutung der fürstlichen Höfe für die musikalische Kultur des 18. Jahrhunderts sichert ihrem Kapellwesen das Interesse der Musikhistoriker auch in den Fällen, die, ohne die musikwissenschaftlich-biographische Forschung wesentlich zu bereichern, lediglich unsere Kenntnis der typischen Organisation derartiger Hausmusiken vervollständigen und klären. Aus diesem Gesichtspunkt heraus geschieht die Veröffentlichung der hier folgenden Ergebnisse, die auf einer Durchforschung des Solms'schen Archivs in Braunfels (Lahntal) beruhen.

Wie an fast allen deutschen Fürstenhöfen, so wurden auch in Braunfels, dem Residenzschloß der heute mediatisierten Fürsten von Solms-Braunfels, Musikaufführungen mit eigenem Personal veranstaltet. Eine Hofkapelle mit besonders engagierten Orchestermusikern gab es freilich nicht; dazu hätten die Mittel der Familie nicht gereicht. Vielmehr setzte sich die Hofmusik aus Lakaien zusammen, die ihre Zeit zwischen allerhand häuslichen Dienstleistungen und musikalischer Tätigkeit zu teilen hatten.

Einen Anführer dieser Musiker finden wir erst ziemlich spät in der Person des in den Kammerrechnungen als »Hof-Musikus« bezeichneten Johann Friedrich Hembel. Am 1. September 1740 wurde er mit 30 Goldgulden jährlich und einer zweijährlichen Livree angestellt, wurde 1742 nach Weilburg, der benachbarten Residenz der Grafen von Weilburg-Nassau, wohl zu einer musikalischen Aufführung, geschickt und kommt seitdem nicht mehr vor.

Nachdem Hembel seine Stellung verlassen hatte, übernahm einer vom Hofstaat den Posten, Johann Caspar Schwanitz. Er hatte als Hofbeamter zunächst den Dienst eines Mundschenken, rückte aber 1769 zum Sekretär auf. Während er schon 1740 als Mundschenk genannt wird, erfolgt seine Vokation zum Leiter der Hofmusik erst am 28. Juni 1746. Anders wenigstens ist eine Stelle in den Kammerrechnungen 1747 nicht zu verstehen, in der dieses Datum mit dem Vermerk »seit« bei seinem Namen steht, da er ja schon länger im Dienst war. Dieser Jahrgang der Kammerrechnungen ist der einzige, der seinem Mundschenkentitel den eines Musikus hinzufügt. Indessen existiert eine Eingabe des Schwanitz aus dem Jahre 1763, die ihn als Musikleiter kennzeichnet. Er stellte vor, daß nach einer Verordnung von 1725 jedesmal, wenn Musik am Hofe gemacht würde, die Musiker pro Mann einen Schoppen Wein und ein Maß Bier bekommen sollten; in den letzten Jahren des vorigen Grafen — es handelt sich um Friedrich Wilhelm (1723—61) —, als dieser kränklich war, seien die musikalischen Aufführungen eingestellt und erst unter seinem Nachfolger — Ferdinand Wilhelm Ernst (1761—83) — wieder aufgenommen worden, ohne daß die alte Verordnung befolgt würde; die Musiker schöben ihm die Schuld zu, und so bitte er, daß den Leuten wieder wie vor Alters ihre Ration gereicht werde <sup>1)</sup>.

1) Arch. Sign. 60. 9.

Dies Aktenstück erlaubt uns, die Einrichtung der Hauskapelle in das Jahr 1725 zu setzen, das erste der Regierung Graf Friedrich Wilhelm's. Dieses Datum wird durch die Tatsache bestätigt, daß vor diesem Jahre kein Lakai als Musiker bezeichnet oder gar ein Berufsmusiker vermerkt wird.

Auf den künstlerischen Ernst des Schwanitz wirft es ein gutes Licht, daß wir ihn noch 1782 auf der Subskribentenliste von J. F. Reichardt's Musikalischem Kunstmagazin finden. Daß sein Name dort »Schanitz« geschrieben wird, dürfte nur ein Druckfehler sein.

Unzweifelhaft als Musiker werden folgende Männer bezeichnet: Der Lakai Johann Georg Christian Fischer, der bereits 1724 im Dienst ist, aber erst 1727 als Musiker bezeichnet wird; der Lakai Johann Christian Abendroth, seit dem 23. September 1738 im Dienst; der Lakai Johann Konrad Gretsche, am gleichen Tage angestellt und vielleicht mit dem Thurn- und Taxis'schen Violoncellisten Gretsche (Eitner IV. 374) identisch; der Lakai und Waldhornist Johannes Raab, vom 9. Dezember 1739 bis 25. August 1740; Johann Christoph Lang, im Jahre 1743, und endlich die Lakaien Dauphin und Eder; aus den Kammerrechnungen von 1761 geht hervor, daß Dauphin den Eder in der Musik unterrichtete. Das gewöhnliche Gehalt dieser Musici war 22½ fl.

Daß Dauphin und Eder Musiker waren, obgleich sie niemals in den Kammerrechnungen als solche bezeichnet werden, beweist, daß wir die übrigen sonst noch erwähnten Lakaien nicht als unzugehörig ansehen dürfen. Auch die oben angeführten werden sämtlich nur einmal als Musiker, sonst stets nur als Lakaien notiert. Wie groß tatsächlich die Kapelle gewesen ist, kann also nicht festgestellt werden. Daß sie aber nicht unbedeutend war, läßt sich daraus schließen, daß am 30. Mai 1763 der Weilburger Amtmann Chuno die Mithilfe der Braunfelser Musik bei der Heimführung der fürstlichen Herrschaft — es handelt sich um die Fürstin Caroline geb. Prinzessin von Oranien — bat, um mit einer recht vollzähligen Kapelle aufwarten zu können. Der Fürst willfahrte diesem Ansuchen und gestattete auch, daß seine »Bediente zur Musik« einige Male zur Probe hinüberführen, ja sogar, daß sie die Pauken mitnähmen, wenn seine Brüder einwilligten, was den besonderen Wert dieser Leihgabe belegt. Ein Paar Pauken waren ihm von der Mutter besorgt worden, wie aus einem undatierten französischen Briefe derselben hervorgeht; der förmliche Ton des Schreibens läßt auf eine Stiefmutter schließen, und aus dem schwarzen Rand und dem Trauersiegel geht hervor, daß es nach dem Tode ihres Gemahls abgefaßt ist. Demnach kommt als Schreiberin die dritte Gattin Friedrich Wilhelms, Carolina Catharina, die Tochter des Pfalzgrafen Johann Carl zu Birkenfeld, und als Terminus a quo das Jahr 1761 in Betracht.

Die Bitte des desertierten Grenadiers Philipp Schmitt um Aufnahme in die Hofmusik als Cellist, Klarinettist und Waldhornist, am 6. Juli 1763, und ihre Ablehnung am nächsten Tage sind die letzten Erwähnungen der Hofkapelle. Sie scheint bald darauf eingegangen zu sein.

Neben der Kapelle waren zwei Solisten am Hofe tätig; ein Lautenist Scheidtler, von 1755—59 mit einem Gehalt von 75 Gulden jährlich und 10 fl. Weingeld als Lehrer der Prinzessinnen Magdalena Sophia (1742 bis 1819) und Christina Charlotte Friederika (1744—1823), der jüngsten Töchter des Fürsten Friedrich Wilhelm, genannt, und ein Sänger namens Hardteroth, der seit 1758 mit 100 Gulden jährlichem Gehalt angestellt war.



Eigene Organisten hielt die gräfliche Familie nur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. In den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts war Georg Daniel Leder tätig. 1738 wird ein gewisser Lincker genannt, der seit dem 14. Januar 1736 mit 22½ fl. angestellt war. 1739 endlich heißt der Organist Johann Heinrich Löther. Später so wie heute wurde die Orgel in der Schloßkirche vom Schullehrer gespielt.

Etwas vollständiger läßt sich die Reihe der Hoftrompeter überblicken. Zuerst gab es nur einen einzigen und neben ihm einen Trommler; später aber, im 18. Jahrhundert, hatten die Grafen Solms meist zwei Trompeter. Als Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz im Jahre 1600 auf der Rückreise von der in Greifenstein abgehaltenen Vermählung des Grafen Wilhelm I. Solms den Grafen Johann Albrecht in Braunfels besuchte, brachte er in seinem Gefolge sieben Trompeter, fünf berittene und zwei unberittene mit: daneben noch — beiläufig — den Lautenisten Borkhet. Die Trompeter in Braunfels waren also für die Zeit selbst sehr gering an Zahl.

Die früheste Nachricht über Trompetergehälter stammt aus dem Jahre 1658, in dem — am 1. Januar — Thönges Huet oder, wie er sich selbst unterschreibt, Hodt aus Thein (Stift Münster) angestellt wird, »also vnd der gestalt, daß Er von iezigem dato an Zurechnen, ein Jahrlang Unser Feldt Trompeter sein vnd bleiben, in solch wehrender Zeit aber, weder dem Regiment noch einiger Compagnie, sondern Niemand alß Unß, verobligirt sein«. Ihm wurden 100 Taler ausgesetzt.

Hans Jung, der gleichfalls dem 17. Jahrhundert angehört — das genaue Datum ließ sich nicht feststellen — bezog jährlich 60 fl. an Geld, 8 Achtel Korn, 6 Achtel Gerste, 4 Metzen Salz, 1 Achtel Weizen, 4 Metzen Erbsen, Holz aus den gräflichen Waldungen, soviel er brauchte, Abgabefreiheit für seine Güter in Katzenfurt, freien Hufbeschlag für sein Pferd, alle drei Jahr ein Paar Stiefel und »Liebereyen, so oft solche neu gemacht worden.«

Von da ab blieben 60 Gulden der übliche Satz. Nur Carl Ludwig Schneider, der am 4. Juni 1707 angestellt wurde, erhielt 66 fl. Neben den anderen Naturalien blieb auch die zweijährliche Livree in Geltung; freilich hatten die Trompeter mitunter einen erbitterten Kampf mit den Kammerbeamten auszufechten, um wirklich zu ihr zu gelangen. 1765 z. B. und 1779 muß der Trompeter Schaum auf dem Beschwerdewege die Lieferung durchsetzen, die von der Kammer behufs Schonung der fürstlichen Finanzen verweigert wurde. Bei dieser Gelegenheit lernen wir die Tracht der Solmschen Hoftrompeter kennen. Sie bestand aus einem einfachen blauen Rock, Kamisol und Beinkleidern, einem Paar gewöhnlichen und einem Paar seidenen Strümpfen, bordiertem Kamisol, zwei bordierten Hüten, einem schlechten und einem guten, einem Roquelor und einem Paar Stiefel.

Es möge nun in kurzem eine Aufzählung derjenigen Hoftrompeter folgen, deren Namen festgestellt werden konnten.

Der älteste ist Thönges Huet (Hodt) aus Thein im Stift Münster, im Dienst seit 1657. 1671—74 wird Johann Muht erwähnt. Gleichzeitig ist Thomas Sparr im Amt, der auch schon 1671 verzeichnet wird und am 17. Juli 1704 durch einen Sturz vom Pferde dienstunfähig wird. 1678 wird Johannes Schwartz angestellt. Nach paläographischen Kriterien zu schließen, gehören noch zwei Trompeter der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert an: Johann Adam Kühn und Hans Jung d. Ä.



Im 18. Jahrhundert: Carl Ludwig Schneider, angestellt im Jahre 1707 und nachweisbar bis 1716, Johann Jacob Jung, ein Sohn des Hans Jung, erwähnt von 1712—1733, Dieffenbach, um 1720, Mühlenberg, zwischen 1724 und 1726 genannt, Johann Jacob Wilhelm Mieck, seit 1745, gleichzeitig Schleicher, und endlich der letzte, Johann Caspar Schaum<sup>1)</sup>.

## Sir George Smart, Musician-Diarist.

By

Charles Maclean.

(London.)

A. C. Kalischer at ii, 267 of his "Beethoven's Sämtliche Briefe" (Schuster and Löffler 1907, the whole being now translated into English by J. S. Shedlock, Dent, London) calls Sir George Smart an "einflußreicher Musikverleger". He has mistaken son for father, the latter being also a George. Sir George Smart kept from first to last to the "profession". Here is the pedigree, compiled from various sources: — [See next page.]

Just at the end of the Hundred-year War with France (1450), there appears entered as Garter King of Arms (heraldic master-of-the-ceremonies to Order of the Garter) next in succession to the first of that title, one John Smert; and him all present-day Smarts claim as their earliest recorded representative. It may be so; but the name is also written Schwert (sword) in the record, which more likely for such an officer. What is certain is that Smert is a patronymic "cheorl's" name since at least the time of Alfred (849—901), with the present meaning of the adjective. The best traced Smart family of the genealogist came into notice at the time of a divine called Peter Smart (1569—c. 1652), who went north to Durham as a schoolmaster, became a prebend, and, though under Charles I a very contumacious "recusant of holy rites" in the struggle with the church which drove out the Pilgrim Fathers, seems to have retrieved his fortunes later on, for he died

1) Herr Pfarrer Allmenröder in Oberbiel hatte die Liebenswürdigkeit, den Verfasser auf einen kleinen Artikel von Kirmis im »Daheim« 1908 No. 46 aufmerksam zu machen, der biographisches Material über Schaum bringt. Danach war er ein Sohn des Lehrers und Küsters Melchior Schaum zu Ermenroth in Hessen, lernte 1747—52 die vorgeschriebenen fünf Jahre beim Stadtmusikus Johann Wilhelm Koch zu Homberg a. d. Ohm, verbrachte sechs Jahre auf der Wanderschaft, stand dann noch 1758 bis 1760 die üblichen zwei Jahre in der Lehre bei Johann Georg Ludwig, Hof- und Feldtrompeter des Fürsten von Hohenlohe, und trat endlich in die Dienste des Fürsten Ferdinand Wilhelm Ernst von Solms. Daß er später noch Stadtmusikus in Braunfels gewesen wäre, ist mir nicht bekannt; Kirmis, der nicht weiß, daß er am Hofe angestellt war, scheint sich hier geirrt zu haben. Sein Sohn J. C. Schaum, war Archivrat in Braunfels und Verfasser des Werkes: »Das Grafen- und Fürstenhaus Solms« etc., Frankfurt a. M. 1828, dem die oben gegebenen Lebensdaten der Solms entnommen sind.

1) Leaves from the Journals of Sir George Smart. By Hugh Bertram Cox, C. B., and Clara L. E. Cox, London, Longmans, 1907. pp. 355, large demy 8vo.

Francis Smart (1699—1791), clothier of Trowbridge, Wiltshire; and wife Ann (1709—1758)					
George Smart (1745—1818), London music-seller, married c. 1775 Ann Embry, six children					
? Thomas Smart, organist in London					
(1) Sir George Thomas Smart (1776—1867), well-known organist, singing-master and conductor, married on 28 Feb. 1832, Margaret Hope (d. 1869), daughter of Rev. C. S. Hope, one child	(2) Mary Anne Smart (1777—1804), married Lieut. Miles, R. N.	(3) Henry Smart (1778—1823), violinist, etc., married c. 1810 Ann Stanton Bagnold	(4) Harriet Jane Smart	(5) Charles Frederick Smart, a double-bass player	(6) Thomas Robert Smart, a viola player, and wife, d. 1819
Margaret Rose Smart (1836—1898)	Henry Thomas Smart (1813—1879), well-known organist and general composer	Harriet Anne Smart (1817—1883), married a painter William Callow	5 other children	Ann Caroline Smart (1815—1902) lived with her uncle Sir G. Smart from 1842	Emily Smart, (d. about 1873)
Ellen Smart, married Henry Joachim elder brother of Joseph Joachim the virtuoso					

worth a good deal of money. Belonging to it in the next generation or so was Francis Smart of Snotterton Hall, county Durham (b. 1656), and his grandson in turn was the fairly well known Cambridge-London poet and literary waif Christopher Smart (1722—1771), who had a Welsh mother, wrote in prison a remarkable religious poetic rhapsody "Song to David", and had a sister called Mary Anne. Now the names of Francis and Mary Anne being exactly paralleled in the pedigree-table just given, it seems at least likely that the Wiltshire family and the poet's were nearly cognate. Francis Smart of the table would be of age to be in the next generation to the Durham Francis Smart. It is doubtful whether any Smart family is really Northumbrian; more probably all are in reality Wessex people.

With this grandfather Francis Smart (1699—1791) either the keen Wiltshire air, or his occupations agreed; for he lived straight through the XVIII century, with Queen Anne and three Georges, to age 92. Present diarist calls his grandfather a "clothier in a large way of business". That may mean that he was manufacturer of the immemorial Wessex superfine broadcloths. Good old quiet days those, when there were few patterns; when wool was home-grown, and neither Spain nor Germany, still less of course the colonies, shipped it here; when the power-loom did not exist. Or it may mean merely that he was a prosperous draper. Francis died 20 June 1791; his wife Ann died 6 Jan. 1756.

What took the father George Smart (1745—1828) away from carding and fulling, or from the draper's counter, does not transpire. But quite young he became assistant in a music-shop at Bath, 10 miles distant. He also played the double-bass. Before he was 25 he had moved up to London. Till about 1770 he was assistant in the New Bond Street music-shop, branch from the Somerset-House Strand shop, of Robert Bremner (d. 1789), well-known music-publisher of Edinburgh and London, last possessor (1763 and on) before Lord Fitzwilliam of the so-called "Fitzwilliam Virginal Book"<sup>1</sup>). In about 1770 Smart apparently became assistant at the 474 Strand shop of William Napier (c. 1740—1812), violinist and music-publisher of Edinburgh and London. He was then putting about an advertisement-card as maker on his own account of a xylophone or wooden dulcimer called "Sticcado Pastrole"; an underivable word, unless the whole is a gross misprint or mis-transcription for "salterio pastorale". From soon after 1770, and for 30 years down till 1802, he had his own music-selling business at 331 Oxford Street, corner of Argyll Street (site now undermined and occupied by a tube railway-station); and this business became somewhat well known. Perhaps that is how A. C. Kalischer picked up the idea of "Musikverleger" in connection with the son. About 1775 George Smart married in London Ann Embry, probably of Shepton Mallet, Somerset, some 18 miles from Trowbridge. In 1803 he is found as engaged in a brewing business, probably connected with Shepton Mallet which was a great brewing centre; this however seems to have failed. In 1807 his eldest son George (present diarist) took him to live in his house at 91 Great Portland Street. He died in 1818, aged 73, at Edinburgh. — Thomas Smart, supposed to be brother to this elder George, was organist at the church of St. Clement Danes, City of London, in 1753.

1) See Musical Association. 9th April 1895.

George and Anne Smart had 6 children. The first-born was present diarist. The 2nd child Mary Anne (1777--1804) married Lieut. Miles of the Royal Navy. The diarist says that his own influence with Earl Spencer, First Lord of the Admiralty in the Pitt Government, got his brother-in-law Miles the command of a brig (armed square-sail two-master rated a class below sloop-of-war) in the war with Bonaparte; Miles's ship went aground near Calais, he was made prisoner and taken inland to the fortress of Verdun on the Meuse, and there had liberty enough to fight a duel with an English officer in which he was killed. The young wife died soon after. — The 3rd child, Henry Smart (1778—1823) was at first in his father's shop, then helped his father in the brewing business above-named, then from age 25 took to executive music, and became in a few years a violinist and viola-player of repute in the first orchestras of London. He was also of an ingenious turn of mind. At age 42 he set up a pianoforte manufactory in Berners Street with a special make. He invented a species of metronome<sup>1</sup>). His son in turn, Henry Thomas Smart (1813—1879), was the well-known English composer of opera, cantata, part-song and organ-music; in art the most gifted of all the family. His art was not strong enough to contribute to the evolution of English music, which was then hypnotized by Mendelssohn's brilliancy; but it kept alive the taste for pure music. His part-songs and organ-music are durable. He was nearly stone-blind for the last 15 years of his life. For biography see a rather hollow performance by Wm. Spark of Leeds (London, 1881<sup>2</sup>). For a daughter of Henry Thomas Smart's (widowed and living in London) see the pedigree-table. — The 5th child Charles Frederick Smart was first Chapel Royal chorister, then double-bass player in London orchestras. — The 6th child Thomas Robert Smart was a viola-player. For his elder daughter see the pedigree-table; adopted by her uncle Sir George Smart, she lived with her first cousin Margaret Rose from 1842, and survived her 4 years.

To revert to Sir George and Ann Smart's 1st child. George Thomas Smart (1776—1867), later called Sir George Smart, was, as will be seen, as longevous as his grandfather the clothier. At the French Revolution he was quite old enough to understand it; he lived into the age of penny newspapers and lodger-franchise, altogether 91 years. In his days contemporary biography had not been invented. As a totally new London musical world had grown up since he in his prime had in a manner dominated it, it came about not unnaturally that no one from outside took the initiative as to writing his life after he had gone. The consequence is that of this really noteworthy personage there has hitherto been no published record, except newspaper obituaries and dictionary entries.

Sir George Smart however left among his papers a considerable mass of autobiographical matter, viz.: — (a) original letters received by him from others, (b) diaries kept by him day by day on three visits to the continent 1802, 1825, 1845, (c) reminiscent autobiographical notes brought down to 1845 (age 69, as far as subject goes, and in all probability written up in part even after that, for he lived 22 years later. So the question arises,

1) For particulars of his life see vols. iii, 303 (1821) and v. 561 (1823) of Bacon's "Quarterly Musical Magazine and Review" (the earliest English musical newspaper, ran 1818 to 1829), and Saintsbury's Dict. of Music, 1824.

2) For monograph see "Musical Times" May 1902.

why was nothing done with this matter within some reasonable time of his death by his relicts? The preface of present editor (of whom hereafter, and who has only handed on information given to him) says, "Sir George Smart had some objection to the idea of his biography being written". But if that means posthumous biography, the evidence is counter. Men do not write carefully-penned autobiographical notes for the pleasure of writing them. Nor is it likely that he changed his mind at the extreme end, as being tired and diffident with old age; for he was brisk-minded to the last. Men love fame, however exiguous, into the jaws of death. ἔσχατον τὸν τῆς ὀφείτης χιτῶνα ἐν τῷ θανάτῳ αὐτῷ ἀποδύμεθα. It is not an unnatural surmise that the widow, whose station was somewhat superior, looked coldly on these memoirs of a self-made musician, and put them in the cupboard. What was probably, if anything at all, only a modest expression by the deceased as to his own merits, became a legend that he "objected" to having his biography written. When the daughter Margaret Rose succeeded to the family effects, she and her cousin Ann Caroline were given up to a charitable life, devoting the whole of their time and money to the poor of a London parish; they were themselves cut off from the literary, and indeed from the practical, world; the affair of the paternal documents rested where it did.

In 1891, or 24 years after her father's death, Margaret Smart yielded at length to persuasions by a friend, and invited present editor to handle the documents. He is a distinguished barrister, legal assistant under-secretary to the Colonial Office, and son of Rev. John Edmond Cox, Vicar of St. Helen's Bishopsgate, once Grand Chaplain of Freemasons. He took up the duty in a chivalrous manner out of respect for the beneficent spinsters, and has carried it through at leisure, with the help of a sister who contributed a series of commentary foot-notes. Smart's notes other than those in diary-form proved something of a tangle, and required careful editing. The result is in effect an autobiography, if rough and incomplete. The record is of consummate interest, in the way of reflecting the temper of the plain English musical world of the late Georgian and early Victorian eras; plain, but decidedly shrewd, and by no means deficient in assessing merit.

The following pages, compiling matter from this volume and elsewhere, will aim at presenting the subject as at any rate a readable whole. Viewed as biography there must still here be considerable lacunae, which perhaps the research of others may hereafter fill in. The subject will in this issue be taken down only to 1825, or Smart's 49th year; leaving to a subsequent issue the continuation, with important record of 1825 foreign tour, etc.

---

George Thomas Smart was born on 10th May 1776 at his father's house above-named, 331 Oxford Street, London. As a small child he went to Shepton Mallet (Somerset), where with his maternal grandmother. Then to one Castleneau's school by Dean Street, Soho. Then Pike's school, Ashford, Kent. According to this diary-autobiography, his father got him into the Chapel Royal in 1783, or at age 7; such things are not done nowadays. He was there till Christmas 1792, when he would be 16½. According to this he was chorister full 9 years. Master of the choristers was then Edmund Ayrton (1734—1808), who had in 1780

succeeded as such James Nares (1715—1783). Joint holders of office of "Organist and Composer" throughout the time were Thomas Sanders Dupuis (1733—1796) and Samuel Arnold (1740—1802); from both of whom the boy had lessons. He was taught the pianoforte by John Baptist Cramer (1771—1858), and on March 6th 1790, at age 14, he played a Dussek concerto with orchestra at the Italian Opera House. After his voice had broke, he was employed as deputy organist by both Dupuis and Arnold (the latter also at Westminster Abbey from 1793). The Industrious Apprentice has never failed to find his account in the English cathedral organ-loft. Smart lost no chances, and the Chapel Royal made his (as many others') fortunes.

When he had returned to his father's house, that parent made a not injudicious compact with him. In return for board and lodging he taught certain pupils whom his father handed over to him; but within the family the father paid him 2/6 an hour for teaching the younger brother Henry, and the sister Mary Anne.

In 1794 was the Haydn "drumming" incident of the anecdote books. He was then only 18. He had better tell his relations with Haydn in his own terms: —

In the year 1794 Haydn came to London for the second time, his first visit having been in 1790, to conduct his twelve grand symphonies for Salomon's concerts. He conducted some of Salomon's concerts in the Hanover Square Rooms. At that time, and in 1794, the orchestra was at the other end of the room, where the royal gallery now is. This change was made when the "Antient Concerts" were removed from the Tottenham Street Rooms to those at Hanover Square.

At a rehearsal for one of these concerts the kettle drummer was not in attendance. Haydn asked, "Can no one in the orchestra play the drums?" I replied immediately, "I can." "Do so," said he. I, foolishly, thought it was only necessary to beat in strict time, and that I could do so. Haydn came to me at the top of the orchestra, praised my beating in time, but observed upon my bringing the drumstick straight down, instead of giving an oblique stroke, and keeping it too long upon the drum, consequently stopping its vibration. "The drummers in Germany," he said, "have a way of using the drumsticks so as not to stop the vibration"—at the same time showing me how this was done. "Oh, very well," I replied, "we can do so in England, if you prefer it." It was Haydn, therefore, who first taught me to play the drums, a thing I had never attempted before that day, and have not done often since.

At these concerts I used to play the violin or viola at half a guinea per concert. Garabaldi, a celebrated double-bass player, taught me the violin. Many foreigners were employed by Salomon at these concerts at very low salaries. At the rehearsals most of the professors wore their great coats only, I suppose in order to save their other coats for the performances.

During his first visit to this country, in 1790, Haydn came to the Chapel Royal. He was so pleased with Dr. Dupuis's extempore fugues, that meeting



the doctor as he came downstairs from the organ loft, after the service, he gave him two kisses in the Ambassadors' Court. This I saw him do, and I was very much surprised at that time at the operation.

Choristers began singing man's voice full early in those days. Smart, to earn a trifle, was regularly singing chorus-bass from 1794 in the Italian Opera at Haymarket, and at the Ancient Concerts alias King's Concerts (almost all Handel music) which shifted in 1795 from the Tottenham Street Rooms to the Opera House. Joan Bates (1740—1799), an ardent assiduous amateur, had established these Ancient Concerts in 1776, and "conducted" them as it was called at the organ. Smart says that he turned over for Bates in that capacity in 1796 and 1797; but Mackeson in article Ancient Concerts, and Husk in article Bates of Grove's Dictionary, say that Bates gave up the conductorship in 1793. Smart's memory may have been at fault as to date or detail. At the age of 19 he also began his career as a Freemason, entering himself on 18th June 1795 in the fashionable "Burlington" lodge. At age 20, fully fledged as organist, harpsichordist and teacher, he had left his father's house, and must have been earning quite a respectable income. By the end of 1802, when he was only 26 years old, he is found paying £ 815 for the sixty-five year lease of the house 91 Great Portland Street, in which he lived great part of his life, and in which as his guest 24 years later Weber died. The record of those 6 years of industry, thrift and success (exact picture of a London musician's life a century back) comes out also best in its own homely words: —

In the year 1796 I took lodgings at 23 Margaret Street, Cavendish Square, on the second floor, for which I paid half a guinea a week. I also rented with Mr. Charles Knyvett a stable, which was situated in the top of the narrow road where now schools have been built, opposite an entrance to Langham Church. The church at that time was not built.

I was in this year organist at St. James's Church, in the Hampstead Road. I forget the date when I was appointed, but it was at the time when the chapel was first opened. I had but half the salary, i.e. ten pounds a year, giving up the other half to a Mr. Wafer, a blind man, until his death. Later, I applied for the post of organist at St. James's, Piccadilly, upon the death of Mr. Buckley, but Mr. Burrowes was elected. After this the Rev. E. Andrews, whose daughter I taught, wrote me a civil letter and caused my salary to be raised to thirty pounds.

I find that in this year I paid professional visits to Lord Charles Spencer at Wheatfield House, near Tetsworth, Oxfordshire. Later he became postmaster-general and master of the mint. It was my custom at this time to dine at a cookshop, usually at the cost of about a shilling, and I believe I wore powdered hair, as my account books show hair-dresser's charges of the kind, and I paid a guinea in April 1797 for a hair-powder certificate.

In 1797 I was three times at Wheatfield House. The first visit was probably to meet the Marquis of Blandford, who succeeded his father as

fifth Duke of Marlborough in 1817; and I took up my freedom at Grocers' Hall, being bound apprentice to Mr. Impey, a drug broker, the fees for which amounted in all to three pounds, nineteen shillings and sixpence. I also took lessons in French.

The year 1798 found me organist at Brunswick Chapel as well as at St. James's Chapel in the Hampstead Road. The organ at Brunswick Chapel was formerly in the Tottenham Street Rooms, where it was used for the "Antient Concerts." I began in June of this year an engagement at Colman's Theatre in the Haymarket, at two pounds, eight shillings per week, where I presided at the harpsichord. I was appointed to this situation by Dr. Arnold, who was director of the music and also composer there. I acted as deputy for him without salary when he was organist at Westminster Abbey, and it was for such services that he gave me this appointment and also recommended me to the first school at which I taught. This was the school of a Mrs. Cameron. This lady I was told would be guided in her choice by the approval of a Mr. Twiss. I had heard that he was a tremendous critic and formed his judgment on the performer's efficiency in sight playing. I told Dr. Arnold I was afraid to encounter so formidable a judge. He told me to go to Mr. Twiss's house, and added, with a comical expression, that Mr. Twiss was stone deaf. I went. The first question put to me was: "Can you play at sight?" I boldly answered "Yes." He then placed before me a very difficult sonata, and put his ear close to the pianoforte. I saw at once that the sonata was too much for me, but I dashed at it and rattled over the right and wrong notes. Mr. Twiss expressed his perfect satisfaction and reported to Mrs. Cameron that I must be a very capable teacher. With Mr. Twiss I was intimate for some years. He became very poor, and published, besides the account of his tour in Spain, a curious work in two volumes to which I subscribed. He was an excellent billiard player, and used to teach his son, using a walking-stick, with which he could beat many good players with the cue. Through Mr. Twiss I first became acquainted with Mrs. Opie, formerly Miss Alderson, the novelist and poet, who was then a lively woman and a good ballad singer. She subsequently turned Quakeress—at least in her dress. I renewed my acquaintance with her many years after at her residence in Norwich.

The leader of the band at the Haymarket Theatre at this time, and also at the Theatre Royal, Drury Lane, was a Mr. Shaw. He had a peculiar way of whistling through his nose rather loudly when bowing a *forte* passage. Some of the strangers who were seated close to him in the orchestra would ask if there were a dog near them which was making this noise. He never would acknowledge that it came from himself. During my employment at the Haymarket Theatre I remember John Edwin, the actor, who was succeeded by John Fawcett, Jack Johnstone, Charles Kemble, who then sang in the opera with Mrs. Bland, and Mr. Snell, also Jack Bannister. Colman was then proprietor, and after him came Morris, with whom I quarrelled.

I played at a Freemasons' concert on April 12th 1800, but whether on the violin or pianoforte I cannot now remember. It was at this time that I sold the copyright of my book of pianoforte lessons to my father for twenty pounds. I also gave a concert at the Assembly Rooms, Enfield, the profits of which amounted to twenty-five pounds.

In this year I began taking lessons in Italian from Signor Nardini.

In the month of August, 1801, I moved from Margaret Street to 91 Great Portland Street. At first I lodged on the second floor, P. Meyer was on the first floor and Mr. Collyer had the dining-room floor. The room which subsequently became the back spare bedroom at the top of the house was then fitted up as a chemical laboratory, and contained a furnace, and part of the floor was covered with iron. The room in the basement which was afterwards given to my manservant was then a workshop.

This year I paid professional visits to Bristol, Bath and Trowbridge, and spent part of the summer on a tour through Hastings, Dover, Maidstone, etc. I continued my engagements at the Haymarket Theatre and at St. James's Chapel in the Hampstead Road. During one of my visits to Bristol, or Bath (I forget which), not having an admission ticket to one of the concerts, I went up into the orchestra and placed myself among the bass chorus singers. Not being known there, one of the men asked me whether I was a "counter" or a "starter". Not understanding the meaning of his question, my reply was, "I am not a counter-tenor". "I am aware of that," he said, "or you would not be sitting among the basses." He then went on to explain that when two men sang from the same book, in order to save the trouble of both counting the rests only one of them counted the time, who was therefore called the "counter." When he had completed the proper number of bars' rest he gave his companion a push, and this man took up the point immediately and was therefore called the "starter."

In 1802 I met with an accident, being thrown out of my chaise going into Enfield. I was attended by Dr. Clarke, with whom I became very intimate, often dining and sleeping at his house.

I gave a grand concert at the Assembly Rooms at the Angel Inn, Edmonton, on June 11th.

My journeys out of London necessitated my taking furnished lodgings at Hornsey at a guinea per month.

I was intimate at this time with Mr. Broadwood, senior, who, on May 5th, presented me with a grand pianoforte, and also showed me great kindness in the following matter. I purchased the lease of 91 Great Portland Street this year of Mr. P. Meyer for the sum of eight hundred and fifteen pounds, together with some furniture left in the house. This lease expired in 1867. I was obliged to borrow from Mr. Broadwood the sum of two hundred or three hundred pounds, and I offered to assign to him the lease as a security for repayment. This he declined, saying, "It would cost you some money to make a legal assignment of the lease to me. If you are honest you will pay me when you have the means," which, thank God, I soon had. I shall never forget his kindness.

It was I think in this year that I was present at a dinner at Lady Hamilton's, at Merton. Lord Nelson was there, as also Madame Catalani and her husband, M. de Valabrègue. The latter, it being a warm day, insisted on bathing in a small piece of water on the lawn, where many ladies and gentlemen were walking waiting for dinner. M. Valabrègue consequently was unable to undress, so he went into the water without taking off more than his coat. Madame Catalani made him take from his shirt a costly pin, which she gave me and requested me to keep it in remembrance of herself and her husband's folly. Grey, the jeweller, informed me that it was worth fifty pounds, and might sell for more.

In between Alexandria (which gave Bonaparte's Egyptian curiosities to the British Museum) and Trafalgar, the French and English had a short respite of war, viz. 18 March 1802 to 13 May 1803. Tourists went over from here in shoals. Among these George Smart the elder and his two sons George and Henry, on a six-weeks' visit to Paris, 23 June 1802 to 3 August 1802; Dover, Calais, Boulogne, Paris, Rouen, Dieppe, Brighton. George junior learnt French diligently. Every night also he sat down and wrote an excellent diary. The following is a fair specimen, good style for a young man of 26 who had no pretensions to literary accomplishment: —

It is about one hundred and ninety-eight English miles from Calais to Paris. We set out at five a.m. and arrived in Paris soon after eight on Tuesday morning, travelling day and night. Seventy-nine post horses performed the journey, not with ease, as the long whips of the postillions in their long boots testify. I never heard such a cracking of whips as they made in my life, especially when we had six horses, for then we had two postillions smacking away one against the other. Sometimes they smoked as they drove, they were poor wretched-looking men. The whole is directed by a person styled a conductor, who is seated in the front, which is called a cabriolet, something like an awkward gig stuck before the front of a stage-coach—ridiculous, but by far the most pleasant part of the machine in my opinion. At the conductor's command the drivers proceed faster or slower and take the part of the road he directs. He likewise fixes the places where the passengers are to stop and dine, etc., in short he is absolute and like the guard of our mail-coach has everything under his care. I rode all the way, except two stages, with him in the cabriolet, notwithstanding that it rained hard several times.

On 30th June 1802 in Paris they came across "Sir John Gallini", then aged 74. This curious person Giovanni Andrea Gallini (1728—1805) was born in Florence, went as dancer to Paris, came at age 25 destitute to London, was engaged at Haymarket, became there ballet-master and after stage-manager, at age 34 published an entirely purloined *Art of Dancing* (London, Dodsley), gave lessons in family of 3rd Earl of Abingdon (1692—1760), whose eldest daughter Lady Elizabeth Bertie fell in love with him and secretly married him some time before he was 40 and then after having 3 children by him separated from him, was made by Pope Clement knight of the Golden Spur and so erroneously called "Sir John" in England, employed the money brought him by his wife, at age 46 along with John Christian Bach and Charles Frederick Abel built Hanover Square Rooms, at age 58 leased the Haymarket, lost a fortune when it was burnt down 3 years later, at age 77 died still a dancing-master and occupying a single dwelling-room at Hanover Square Rooms.

The sensible Paris diary prints out into 35 pages. Here is part of entry for 9th July 1802: —

This evening was spent at the great French opera house. It is not quite so large as ours, but shows the company better. The dancing and decorations are far better than ours, the choruses go extremely well, but the recitatives and singing are horrid, nothing but ranting, squalling and bawling, only exceeded by the applause of the singing. It is the fashion of the audience to sing with the performer. The ballet was *Psyche*, the opera *Iphigénie en Aulide*. At one time I counted nearly two hundred performers on the stage. The orchestra consists of ninety performers, a maître d'orchestre, with a small roll of wood in the middle of the orchestra, conducts. He stands with the score before him and answers the purpose of the prompter at our opera house, they have no other prompter. They admit that all the players in their orchestra are approved performers. The number of our orchestra is fifty, one quarter of which are good for nothing, and yet we produce double the effect. Their wind instruments are shocking, they had oboes in this orchestra I observed, but clarionets instead in all the other orchestras. As it is impossible to support the establishment of the house by the money taken at the doors the whole concern is under the management of governors who make up the deficiency. All the performers are on a yearly salary, they play three times a week all the year round, and are allowed a pension for life when too old to sing or play. This is proper, for after a man has contributed the prime of his life to the amusement of the public it is but right that they should contribute to his comfort when he is no longer able to earn for himself.

Ten thousand English were caught in France at the renewal of war, and some were kept there 11 years till Bonaparte's abdication. But, as will be seen, the Smarts had got safe home.

On 29 May 1804 Smart, aged 28, got himself elected a liveryman of the very ancient City of London Grocers' Company (going back under that name to XIV century, and much further as "Pepperers"), and thus clothed himself with civic rank. For his apprenticeship see 1797 above. He attended his first dinner at Grocers' Hall on 9 Nov. 1904, and took his father as guest. Latter was then, or shortly after, failing in the brewery business: —

In 1807 my father and mother came to reside with me at No. 91 Great Portland Street, where too Mr. Pohlmann lodged with me and Mr. Edmonds who was then my apprentice. The latter paid me at the rate of twenty-five pounds per annum for his rooms.

Madame Catalani's concert took place on June 12th of this year, and it was I think at this concert that M. de Valabrègue, her husband, found fault with my accompaniment. High words passed between us and a challenge was expected. Instead of this, however, I received from him the next morning a snuffbox bearing the inscription "Un gage de paix."

At end of 1810, aged 44, he went over to Dublin to conduct some concerts, and was knighted. It is said as the result of a convivial meeting. He never lost an opportunity<sup>1)</sup>. This title was invaluable to Smart. Here is what he says about 1811: —

1) For résumé of musical knighthoods, see Zeit. IX 221, March 1908.



On January 1st, 1811, I received the honour of knighthood from the Duke of Richmond, in Dublin Castle, the fees for which amounted to £66. 13s. This month my assistant, Edmonds, died, and I obtained the services of Mr. J. Clarke, who gave lessons for me at various schools when I was unable to attend, receiving half fees.

During this year my first professional visit to Hamilton Palace took place. I met there amongst others the Earl and Countess of Dunmore, Lady Primrose, Lord Kinnaird, who is very fond of thorough-bass, Mr. Dugald Stewart, professor of philosophy at Edinburgh, the Marquis of Queensberry and Mr. Jeffrey, the editor of the Edinburgh Review.

This year I took thirteen lessons on the scales of wind instruments from Mr. Eley, a violoncello player and master of the Duke of York's regimental band, at seven shillings per lesson.

The Duke of Sussex<sup>1</sup>) presented me with a snuffbox and I purchased his portrait from Mr. Harlow, the painter of some historical scenes from Shakespeare, for fifteen guineas. I had previously recommended Mr. Harlow to the Duke, who employed him to paint the portrait of Mrs. Billington, which was afterwards in the possession of Mr. John Sawyer.

In August of this year I paid a visit to Mr. James Broadwood, at Lyne Farm, near Worthing.

Mr. Joshua Smith was Lord Mayor this year and employed me to conduct at some parties at the Mansion House and also at a water party in July. This gentleman offered through me to give or sell to the Duke of Hamilton some papers belonging to the late Lady Hamilton, but the Duke declined the offer. Mr. Smith had shown great kindness to Lady Hamilton, paying her debts and buying her a house at Richmond. She came to great poverty, and I recollect subscribing for her when she was in the King's Bench Prison or in the Rules of the Bench.

Signor Siboni, the well-known tenor, was one of the singers at Braham and Naldi's concerts in this year, and he left London without my having had the opportunity of paying him a sum of sixty-three pounds, which was due to him. As I obtained no reply from him, the late Samuel James Arnold, the dramatist and composer, offered to undertake if I paid him four shillings and sixpence down to pay me sixty-three pounds if ever I were called upon to produce it. I accepted his offer on the 26th of June. The sum was never demanded but it remained with me by desire of Mrs. Billington, Braham and Naldi, until feeling I had no right to keep it, I eventually found out through Mr. J. B. Heath, the founder of the famous City Concerts in 1818, and governor of the Bank of England, the place where Siboni's family resided and paid the money in July, 1843, to his widow.

In 1813 he became one of the 30 original members of the Philharmonic, started 8th March 1813 at Argyll Rooms; W. Ayrton treasurer, H. Dance secretary. Between then and 1844 he conducted 49 Philharmonic concerts. From 1813 to 1825 he conducted the Lent Oratorios

---

1) Augustus Frederick (1773–1843) sixth son of George III, was born at Buckingham Palace and educated at Göttingen. Created Duke of Sussex in 1801. Supported progressive political policy. Was Grand Master of Freemasons; also President of the Society of Arts and of the Royal Society.



at Drury Lane and other theatres; at one of which (Drury Lane, 14 March 1814) he brought out Arnold's English version of Beethoven's *Mount of Olives* (*Christus am Oelberg*, written 1801, published 1811). Here is his entry for 1814 and 1815: —

Early in 1814 (January 13th) I went with P. Meyer to Mr. Samuel Whitbread's house, where I acted "Fustian" with the late S. J. Arnold in *Silvester Doggerwood*. Richard Brinsley Sheridan was one of the guests.

On July 4th of this year I went through Cambridge for theatricals there at the house of Barham Livius, of Trinity College, the amateur composer of operetta, etc., who altered *Der Freischütz* from the German original for its first performance on October 14th, 1824. Miss Sarah Booth, of the Surrey theatre and later of Covent Garden, was one of the actresses.

In September I paid a professional visit to Hamilton Palace, journeying by the sea. Among the guests were the sixth Duke of Devonshire, the Earl and Countess of Dunmore, Lord Luccuth and Lord Alloway (Scotch judges), Sir William and Lady Maxwell, the Earl of Rosslyn, Professors Jardine and Young, both learned in Greek and of Glasgow, besides Miller, Milne and many others.

On October 12th, 1815, I took my memorable journey with J. C. Cameron to Weymouth to visit the Princess Charlotte. I saw her on the evening of the 14th. I had the honour of giving lessons to Her Royal Highness at Weymouth in both 1814 and 1815, and of presiding at her musical parties there and also at Claremont in 1817.

He does not mention that on 10 Feb. 1815 he gave at Drury Lane the first performance in England of Beethoven's *Battle Symphony* (*Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria*, op. 91, commemorating battle of 21 June 1813) of which he had specially procured a copy from Vienna. This was to London of 93 years ago what Tschaikoffsky's "1812" is to today's "Promenades", and had a great run. Whether "intelligent mediocrity" is the proper description of Smart in his totality<sup>1)</sup> will be discussed when handling his relations with great composers. There was nothing mediocre in his activities at any rate, which were begotten of a good constitution and Wessex shrewdness. The clever schoolboy, zealous language-student, indefatigable teacher, and self-advancing freemason, liveryman and musical knight, here shows himself as active public-caterer. In fact he introduced Beethoven to England, as much as Salomon had Haydn.

Beethoven read of the above in "Wiener Zeitung" of 2 March 1815, so took himself to his friend the English-speaking Vienna banker and amateur violinist John Häring, to prosecute matters with Smart. The Härings (rectè Harenc or "herring") were a Breton family, much scattered. Best known member is the later author Wilhelm Häring (1797—1871); began career as novelist in 1823 by passing off two novels of his own

1) See Zeit. IX, 195, Feb. 1908, and "Times" of 16 Jan. 1908.

as German translations from Sir Walter Scott, with pseudonym Wilibald Alexis; edited "Berliner Conversationsblatt", etc.; his *Gesammelte Werke* in 20 vols. (Berlin). John Häring of Vienna had been much in England, and known Smart. Here is the original English letter shown in Alexander Wheelock Thayer's "Ludwig van Beethoven's Leben"<sup>1)</sup> in German. So also printed by Kalischer, at ii, 267. Häring wrote out the English enclosure of 16th March on Beethoven's instruction, and took Beethoven's signature thereon. Smart received the letter on 9th April 1815. It has not prior to this book been printed in English. Thayer points out that all the outside-England rights of the works mentioned had already been sold to Steiner of Vienna: —

My dear Sir George,

I see by the papers that you have brought forth in the theatre Beethoven's *Battle* and that it was received with considerable applause; I was very happy to find that your partiality to Mr. B.'s compositions is not diminished, and therefore I take the liberty in his name, to thank you for the assistance you afforded in the performance of that uncommon piece of musick. He has arranged it for the pianoforte, but having offered the original to his R.H. the Prince Regent, he durst not venture to sell that arrangement to any editor, until he knew the Prince's pleasure not only with respect to the dedication but in general. Having waited so many months without receiving the least acknowledgment, he begged me to apply to you for advice. His idea is to dispose of this arrangement and of several other original compositions to an editor in London, or perhaps to several united, if they would make a handsome offer; they would besides engage to let him know the day of the appearance for sale of the respective pieces, in order that the Editor here may not publish one copy before the day to be mentioned. At the end of this letter follows the list of such compositions with the price which the author expects. I am persuaded, Sir George, you will exert yourself to benefit this great genius. He talks continually of going to England, but I am afraid that his deafness, seemingly increasing, does not allow him the execution of this favourite idea. You are informed without doubt that his opera *Fidelio* has had the most brilliant success here, but the execution is so difficult that it would not suit any of the English houses. I submit here his list with prices. None of the following pieces have ever been published, but N. 2, 4 and 9 have been performed with the greatest applause:—

1. Serious Quartetts for 2 Violins, tenor and bass	40	Guineas
2. "Battle of Vittoria"—Score . . . . .	70	"
3. "Battle of Vittoria," arranged for pianoforte .	30	"
4. A Grand Symphony—Score . . . . .	70	"
5. A Grand Symphony arranged for the P.F. . .	30	"
6. A Symphony key f score . . . . .	40	"
7. A Symphony arranged . . . . .	20	"
8. Grand Trio for the Pianoforte Violin Violoncello	40	"
9. Three Overtures for a full orchestra—each . .	30	"

1; Vol. iii, 335 (1879 Berlin, W. Weber issue).

10. The three arrangements—each . . . . . 15 Guineas

11. A Grand Sonata for the Pianoforte and Violin 25 „

The above is the produce of four years' labour.

“Our friend Neate has not yet made his appearance here, nor is it at all known where he is roving about. We—I mean mostly amateurs—are now rehearsing Handel's *Messiah*—I am to be leader of the second violins; there will be this time 144 violins—first and second together, and the singers and remainder in proportion. I have been so unfortunate as not to receive a single line of answer from England since my stay in Vienna which is near three months; this discourages me very much from writing, for I have dispatched immediately after my arrival several letters and have been continuing to send letters, but all in vain. Amongst those to whom I wrote about two months ago is our friend Disi—pray if you meet him give him and his very respectable family my best regards. I have passed so many happy hours in his house, it would be highly ungrateful for me to forget such an amiable family.

Beethoven happening to call on me just now, he wishes to address a few lines to you, which you find at the bottom of this. My direction is:

Monsieur Jean de Häring

Nr. 298 Kohlmarkt

Vienne.

Poor B. is very anxious to hear something of the English Editors, as he hardly can keep those of this city from him, who tease him for his works.

“Give me leave to thank you for the trouble you have taken several times, as I understand, in taking my works under your protection, by which I don't doubt all justice has been done. I hope you will not find it indiscreet if I solicit you to answer Mr. Häring's letter as soon as possible. I should feel myself highly flattered, if you would express your wishes, that I may meet them, in which you will always find me ready as an acknowledgment for the favours you have heaped upon my children.

Yours gratefully,

16th March 1815

Ludwig van Beethoven.”

And now I shall beg, my dear Sir George, not to take this long letter amiss, and to believe that I am always, with the greatest regard,

Your most humble and obedient servant,

19th March 1815

John Häring.

Here is another characteristic English-written letter received next year on 25th 1816 over Beethoven's signature; in all probability written by Häring as above. This cannot be traced in German collections: —

Dear Sir George,

Mr. Häring told me often that you directed and kindly arranged that my compositions were performed with vigour and success. This induces me to hope that you will also take some trouble with the artist and assist him in a perplexity quite as unexpected as it is unmerited. I gave to Mr. Neate in great confidence in his honour and his views the following works. His intention was, as he said, to hand them all to the Philharmonic Society in my name, which Society would in lieu of any Honorarium or gift arrange

a benefit concert for me. He mentioned this plan whenever he came here, adding that the execution would be the easier as he would come again into the direction of that society on his return. However I heard nothing more of him or my works for many months. With astonishment I read in the papers an account taken from the *Morning Chronical* mentioning with enthusiasm the effect which one of my new symphonies had produced, and I suppose it was that in A, but I heard nothing from Mr. Neate. At last after many applications he wrote me a letter, which I am sorry to say, throws his character in my eyes in a very bad light. He pretends to be in love with a young lady to distraction—he is to be refused if he continues to follow his profession, etc. Before he ends, he very dryly says, that having given my three overtures to the above Society, they have spoilt all to such a point, that he lost all courage to undertake something for me. He on account of that young lady is prevented from playing my Sonatas in public, etc. I own that the three overtures do not belong to my best and great works, they being all occasional pieces composed for the Theatre. The one in C did not displease when performed on the 4th of October last year in the presence of Mr. N. The one in E flat was composed for the opening of the Theatre in Pesth in Hungary and pleased. The 3rd in G is the overture of a little afterpiece, of course the style could not be great—it was often performed here and always with applause. It is calculated not to begin a concert, but to be performed in the middle. Mr. Neate had in his possession other more essential works, he chose those three and it is very unfortunate that on account of them according to his judgment my musical name is all at once sunk to nothing. He paid twenty-five guineas for each of these overtures as his property according to a formal writing I gave him, but for all the other manuscript works which I gave him, he returned nothing at all, not even a complimentary letter of acknowledgment or thanks. These works are:

Score of a Symphony in A. First movement in A, second in A minor, third in F, fourth in F.

Score of a great Cantata, consisting of a Chorus in A No. 1, No. 2, Rec. in B with Chorus in F. No. 3, Rec. in B and air with chorus.

No. 5 Rec. in A and Quartett in A, No. 6. Chorus in C.

Score of a Grand Opera: Fidelio.

Do. of a great Chorus in D: Words of Göthe: Tiefe Stille.

Do. of a Quartett in F minor for 2 Viol., ten. and Bass.

Do. of a Sonata in C Piano and Violoncello.

Do. do. do. do.

N.B. The Quartett is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public. Should you wish for some Quartetts for public performance I would compose them to this purpose occasionally. I mention here that I should like to receive regular orders from England for great compositions. All the above compositions were delivered to Mr. Neate in confidence and with the power to dispose of them for my sole benefit in London. I still am the right owner of them. The 5 guineas, which he has paid for copying them, and for which I thought he would think himself sufficiently repaid by performing them at his leisure, may be restituted to him on delivering the works to you.

I therefore take the liberty to empower you herewith to receive of Mr.

Neate the above cited 7 works and I hope to his honour he will have no objection of delivering them into your hands. My view is that you should first select some of them, and arrange a concert for my benefit. After that you are welcome to give one or two nights for yourself—I hope it will be with success. Finally you'll please to offer these works of which some at least will easily enough find purchasers, for sale, I leave it entirely to the high sense of honour and love for the art, which Mr. Häring repeatedly assured me none possessed more than yourself. At least I am thoroughly persuaded that the two Englishmen, who have treated me very ill—very meanly—are very rare exceptions of the general character of your great nation. These two are the Prince Regent and Mr. Neate—enough of them!

All I beg you is to favour me with an answer as soon as possible. The season in your great city is soon coming, and I should wish to know my fate, and am very anxious to publish most of the above works here, which I will not do before your answer. Mr. N. wished I should dedicate the two Sonatas to him and I promised it—if he does not desist himself let it be so. (I hope my signature is sufficient to effectuate the delivery of the music to you as is my will and wish. Should anything be wanting, I am ready to perform it.)

(Signed) Ludwig van Beethoven.

My direction is: M. Louis Van Beethoven,  
Sailerstette 3 Stock,  
No. 1055 and 1056 a Vienne.

In 1817 Smart became an original member of the revived Concen-tores Sodales; glee-club for composers of glees (ran till 1847). In Beethoven's letter to Ferdinand Ries in London of 9 July 1817, half closing with the Philharmonic for a visit, he says that he shall be delighted to meet "den braven Sir George Smart"<sup>1</sup>).

In 1818 Smart began conducting Baron Heath's City Concerts above-mentioned (City of London Tavern). The same year, through Cipriani Potter (1792—1871) then studying at Vienna under Emanuel Aloys Förster (1748—1823) and acquainted with Beethoven, he made proposals to latter for a "new oratorio"; nothing more is known of this; many others were in the field<sup>2</sup>).

His own record for 1821—1824 cannot, as far as it goes, be improved upon. But it may be added that he was constantly conducting in the provinces. In 1823, a Liverpool Festival; 1824 ditto at Bath, Newcastle, Norwich and Edinburgh. Conducting then meant a vast amount of preliminary detailed labour in connection with manuscript parts; also much personal organization which nowadays falls to committees and secretaries. Also in 1823 he became one of the four in the original "Board of Professors" at Royal Academy of Music, opened in March of that year (Crotch principal): —

1) Thayer-Deiters-Riemann, iv, 33, Breitkopf and Härtel, 1907.

2) Cf. Thayer-Deiters-Riemann iv, 98.

In March, 1821, I conducted a concert at the Egyptian Hall at the Mansion House at which Queen Caroline was present, in aid of the fund for the erection of schools for one thousand boys and five hundred girls, in North Street, City Road. The late Lord Mayor, the great friend of Queen Caroline, Alderman Wood, was there, with whom I dined twice this year. On February 10th, 1822, remarks appeared in the *John Bull* newspaper upon my conducting at this concert, which might have been detrimental to my position as I was that year appointed one of the organists at the Chapel Royal, but an apology was made in the paper on March 17th. At this concert a gentleman insisted upon forcing his way into a reserve place not far from where the Queen was seated near the orchestra. He was immediately arrested by order of the Lord Mayor and taken to the Poultry Compter Prison and nothing more was thought about him until the time when the principal performers, etc. were at supper in Wilkes's Parlour at the Mansion House, when some one said to the Lord Mayor, "I think you have been too hard on this person in sending him to prison for attempting to get a seat for which he had paid." "Oh, send for him," said the Lord Mayor, and in due time the gentleman arrived and was highly indignant and talked of prosecuting for false imprisonment, etc. The Lord Mayor desired him to sit next him at the head of the supper table and made him take three or four glasses of wine, which, with a little blarney from his lordship, so pleased him that he was perfectly satisfied with the apology made to him.

I conducted three Royal concerts at Brighton on the 19th, 20th, and 21st of April. At one of them King George IV remarked to me, "A crowded room at the Mansion House?" alluding to the concert just mentioned, from which remark I understood that the part I had taken upon that occasion had produced no ill effects in the mind of His Majesty. At one of these three concerts, which took place at the Pavilion, the King abused Miss Stephens<sup>1)</sup> singing and said to me, "You conductors force a performer upon the public, whether capable or not. Now, Sir George, you know that Miss Stephens is not a great singer—give us your candid opinion." I saw that many of the performers were listening for my answer, so I replied, "It would be presumptuous in me to offer an opinion to your Majesty, who is so good a judge in musical affairs." "Well done," said the King, "that is the sort of answer which will carry you safely through every Court in Europe!" I was not so fortunate in my reply to his next question, which was why the Italian Opera House band did not go well together. Not wishing to condemn the band, I said, "The building of the orchestra is not in a straight line, but being circular——" "Come, come," said the King, "you have made one hit to-night and that will suffice. I did not ask how the orchestra was built but why it did not go well."

At one of these concerts I asked Christian Kramer, the Master of King George IV's famous band, how it was that the King was so perfectly satisfied with the tempi taken of all Haydn's Sinfonias, His Majesty being so fastidious. "Why," said Kramer, "His Majesty always beats time to every movement. I watch him and beat the same time to the orchestra."

On July 19th, 1821, occurred the coronation of George IV at Westminster Abbey. I was appointed a deputy for Mr. Salmon, the father-in-

1) In 1838 Kitty Stephens (1791—1882) became second wife of the octogenarian fifth Earl of Essex.



law of Mrs. Salmon—the great soprano vocalist—and gentleman of the Chapel Royal, by the Rev. William Holmes, Sub-Dean of the Chapels Royal, and after the banquet in Westminster Hall I brought home a figure taken off the table. We had great difficulty in finding the dining-room appropriated to members of the Chapel Royal, and the Chapel Royal boys rushed into a room which was not intended for us at all. We followed and had a good cold dinner, from which we were called down to sing “God save the King” at the top of the Hall near the Royal table. It was a fine sight to see the champion on horseback riding up the Hall.

At the coronation the orchestra in the Abbey was erected over the communion-table and an organ was erected for the occasion in a gallery. Mr. Charles Knyvett, as organist of the Chapel Royal, presided. Orders were given that Queen Caroline was not to be admitted, but she came and got out of the carriage at the cloister door in Dean’s Yard, near which we, the choir, were waiting to enter the Abbey. I told Lady Anne Hamilton, her lady-in-waiting who was with her, that the Queen would not be allowed to enter, but she passed on and soon returned, being refused admittance, and departed in her carriage.

On January 25th, 1822, I was appointed organist of the Chapel Royal, St. James’s, by the Very Rev. Dr. William Howley, then Bishop of London, and performed my duties as such for the first time on February 17th, at both morning and evening services. I received my warrant on April 1st, and on June 5th in the following year I was given my first quarter’s payment as organist, namely, fourteen pounds, nine shillings and sixpence. Mr. Cooper senior<sup>1)</sup>, assistant organist at St. Paul’s, acted for me as my deputy.

As I have previously stated, Dr. Dupuis gave me some lessons on the organ in the Chapel Royal after I left it as a boy. He was rather a sharp master and would sometimes rap my fingers with his watch-chain, holding the watch in his hand. It was from him that I learnt my organ-playing. My knowledge of sacred music I acquired at the Chapel Royal, and my knowledge of Handel and the ancient masters when I turned over the leaves for Joah Bates, who conducted the organ at the “Antient Concerts” then held in Tottenham Street. Most fortunately too for me, my father, with the most excellent judgment, engaged the justly celebrated pianist, Johann Baptist Cramer, to give me pianoforte lessons at ten and sixpence each, and it is to him that I am indebted for my knowledge of modern music and the style of performing it.

It may be worth while to enumerate the fees and expenses which I incurred upon my appointment as organist of the Chapel Royal. They were as follows:—

	£	s.	d.
Present to W. Hall, my servant, for taking my letter of thanks to the Bishop of London . . . . .	1	0	0
Fee to Mr. Bonder (at Mr. Hodgson’s) Feb. 1st, the Bishop’s secretary, paid at his office, 27 Parliament Street, for making out the warrant for the Bishop’s signature . . . . .	2	2	0
Paid Mr. Cameron for stamp on parchment for the Sub-Dean (Mr. Holmes) to make out my appointment as organist . . . . .	4	4	0

1) His son George Cooper junior (1820–1876) on the death of John Bernard Sale succeeded latter as one of the organists of Chapel Royal.

Fee to the Sub-Dean (Feb. 8th) when he swore me in at General	£	s	d
Bell's house . . . . .	1	1	0
Present of a diamond and ruby ring to Mr. Latour . . . . .	5	0	0
Cost of a dinner-party at my house to Messrs. Latour, Dance, etc., exclusive of wine . . . . .	5	0	0
Dinner at my house to the Sub-Dean and T. Marsh, Esq., exclusive of wine . . . . .	6	8	0
Fee to the Chapel Royal Fund as Organist . . . . .	5	0	0
Present to the Chapel Royal boys the first time I did duty as organist, say . . . . .	1	0	0
Present to the old deputy organ-blower . . . . .	0	5	0
Mr. Martin, at Lord Chamberlain's office, for signing my warrant	0	6	8
The Board of Green Cloth (Lord Steward's office) . . . . .	0	18	8
Paid to Mr. Howse, Sergeant of the Vestry (at Lord Cholmondeley's), for sending me the cheque book to have my Warrant signed therein . . . . .	0	10	6
My expenses as steward of the Chapel Royal feast . . . . .	3	3	0
Ditto as explained below . . . . .	4	14	0
	<u>£40 12 10</u>		

With regard to the Chapel Royal Feast, which was held at Freemasons' Hall and for which Mr. Cuff's bill came to £48. 12s., the Rev. W. Holmes, the Sub-Dean, sent the two stewards (Mr. Roberts and myself) thirty pounds, which he obtained from the Lord Steward's office, desiring us after paying Mr. Cuff's bill to pay the residue to the Rev. Dr. Vivian, minor canon of St. Paul's, for the Chapel Royal Fund. There was no residue, and Mr. Roberts and I found ourselves obliged to pay four pounds fourteen shillings each towards making good the deficiency. The Chapel Royal Feast has since been very properly discontinued, and the annual sum coming from the Lord Steward's office is paid into the Chapel Royal Fund. Most of the clerks from the offices of the Lord Chamberlain and the Lord Steward were invited to this dinner, and the Chapel Royal boys attended in their laced coats to sing in the glees.

In June, 1823, we, the choirmen and organist of the Chapel Royal, were summoned by the Bishop of London (Dr. Howley) to a Chapter meeting held at London House, on account of our irregular attendance at chapel. One of our number, Mr. Thomas Welsh<sup>1</sup>), boldly opened the meeting by saying, "We presume your lordship has sent for us to raise our salaries." This took the mild and good bishop by surprise and he replied, "Why not exactly, Mr. Welsh, but if the gentlemen are not satisfied they have the remedy in their own hands, for they can resign." To this no answer was made, but the result of these preliminary proceedings upon the bishop was that he dismissed us with a mild request that we should be more attentive to our duty, and we were glad to get off so easily.

On July 21st, 1824, I dined in the City at Mr. Salomons' to meet Rossini, who made himself most agreeable. He had been paid by Salomons fifty pounds to compose a duet to be played by Salomons and Dragonetti, the great double-bass player.

There was another interesting party which I attended on March 1st, on

1) Welsh (1770—1848) taught Kitty Stephens and married his pupil Mary Anne Wilson (1802—1867). Their daughter married Alfredo Piatti in 1856, an unfortunate match.

board Captain Parry's ship, the *Hecla*, moored at Deptford alongside Captain Lyon's ship the *Fury*. When Captain Lyon returned from his voyage he brought me some native music to arrange for publication in his book of travels which duly appeared. The music was probably very little in the native style.

This year I conducted the Norwich Festival for the first time. I was made a Freeman of the city and presented with a gold snuffbox and taken in the Mayor's carriage in a procession through the streets, a proceeding which seemed to me more like going to be punished than to be honoured.

The year 1825 was memorable for the first trial of Beethoven's Choral Sinfonie on February 1st. Of the twenty-six private concerts I conducted this year one was for Lady Copley, in George Street, Hanover Square. She told me she had been recommended to have a foreigner to conduct it and asked me what I thought about it—a curious question. I answered, "I think your Ladyship should determine for yourself." On which she replied, "Then so I will. You shall conduct it."

In the days of Smart's memoir-jottings here given, the spirit of music-composition had left these shores, and was engaged on a visit to the continent; the English professional musician was as a rule sadly ill-educated; musical journalism, if it is worth talking about, showed an impudent ignorance. On the other hand the English amateur greatly to his honour still kept the torch burning, and the concert-life was far from despicable. Enough has been said to show how a thoroughly able man like Smart profited by the excellent teaching of the Chapel Royal, and built on it in such times a distinguished and exceedingly profitable career.

The succeeding notice will, as above said, deal in full with Smart as an observer of continental musical life, and as a diarist proper.

---

## Mannheim und Italien.

Von

**Lucian Kamiński.**

(Charlottenburg.)

---

Kunstgeschichtliche Fortschritte und Wandlungen vollziehen sich nicht ruckweise. Auch da, wo ein überragender Genius scheinbar autonom, nur aus sich selbst heraus und auf sich selbst gestützt, am Werke war, überzeugt man sich bei genauerer Betrachtung, daß auch er nur ein Glied einer festgeschlossenen, langen und allmählichen Entwicklungsreihe ist, daß er seine Strahlen von eben derselben Sonne geliehen hat, die seine Neben-, Vorder- und Hintermänner leuchten läßt: kurz, daß die Meister eben nicht vom Himmel fallen, wie es der Volksverstand längst richtig erkannt und ausgesprochen hat. Auch der Fall Wagner, der infolge seiner Aktualität noch immer nicht unbefangen beurteilt wird, macht davon keine Ausnahme.

Johann Stamitz ist freilich kein überragender Genius, ganz gewiß

aber ein starkes Talent gewesen. Das beweisen seine von Hugo Riemann neu herausgegebenen Sinfonien zur Genüge. Auch daran darf nicht mehr gezweifelt werden, daß die sinfonischen Werke Stamitzens und seiner Mannheimer Nebenmänner sich bei den Zeitgenossen großer Beliebtheit erfreuten. Irrtümlich ist jedoch die Meinung, als wären Stil und »Manieren« der Mannheimer, denen Riemann im 2. Bande des 7. Jahrganges der Denkmäler der Tonkunst in Bayern eine ausführliche Abhandlung gewidmet hat, ein neues von Stamitz in die musikhistorische Entwicklung hineingetragenes Element. Der Riemann'schen Ansicht ist bereits Alfred Heuß im 8. Heft des 9. Jahrganges der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft entgegengetreten. Die Notenbeispiele, mit denen er seine Ausführungen belegt, sind, vielleicht mit Absicht, aus verschiedenen Ländern zusammengetragen, und sollen beweisen, daß die von Riemann als Mannheimer Eigentümlichkeit

angesprochene »Seufzer-Manier« (der »Mannheimer Vorhalt«  u. ä.)

ein »internationales Ausdrucksmittel« sei, das zu allen Zeiten und an allen Orten vorkommen könne. Das ist auch gewiß richtig, dennoch bleibt aber die Tatsache bestehen, daß im Vergleich zu Heußens Vor-Mannheimischen Gewährsmännern dieses »internationale Ausdrucksmittel« bei der Mannheimer Schule ungewöhnlich oft zur Anwendung kommt. Nur bei einem der von Heuß zitierten Tonsetzer wird der »Seufzer« als Manier verwendet, der aber ist kein Vorgänger, sondern ein Zeitgenosse der Mannheimer: es ist Ph. Em. Bach. Die von Bach rückwärtsführende Spur hätte Heuß auf Italien führen müssen, die Heimat der »Seufzermanier«. Statt ihr indessen zu folgen, kam er auf Gedanken über den »Mannheimer goût«, die zwar von den Riemann'schen verschieden, aber keinesfalls richtiger sind. Riemann selbst erkennt in dem Italiener Pergolesi einen vereinzelt Vordermann der Mannheimer, doch auch er hat die gegebene Spur nicht weiter verfolgt.

Ich habe im folgenden versucht festzustellen, inwieweit der Stil der Mannheimer Sinfonien dem zu Anfang und Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland herrschenden italienischen Geschmack gegenüber auf Neuheit Anspruch haben kann. Die von mir beigebrachten Notenbeispiele sind fast durchweg denjenigen Meistern entnommen, die die italienische Musik nach Deutschland hineingetragen haben, da sie als direkte Vorgänger und Anreger Mannheims vor allen Andern in Betracht kommen. Auf die in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich neu herausgegebenen Wiener Vorklassiker ist hier nicht eingegangen worden, da sie als ihre Zeitgenossen doch schwerlich die Vorläufer der Mannheimer sein können. Die innere Verwandtschaft der beiden süddeutschen Sinfonieschulen ist wohl eher auf ihren gemeinsamen italienischen Ursprung zurückzuführen: ist es doch eine Notwendigkeit, daß zwei Ableger derselben Pflanze, auf gleichartige fremde Böden versetzt, auch ähnliche Veränderungen durchmachen müssen.

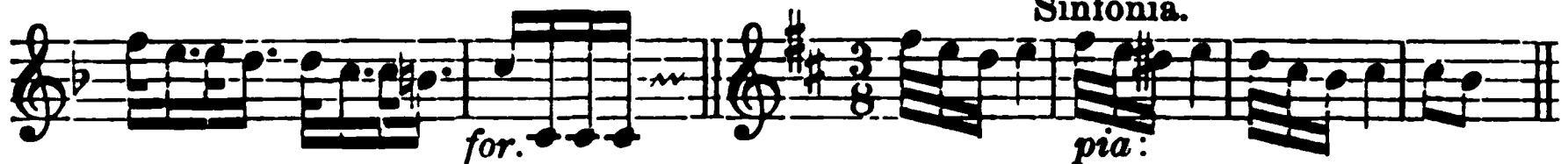
Wenn Riemann sagt, daß das »schnelle Umschlagen des Ausdrucks in Johann Stamitzens leidenschaftsbewegten Sätzen« mit Leopold Mozarts »vermaniertem Mannheimer goût« nicht gemeint sein könne, so wird er trotz Heußens Vermutungen Recht behalten. Plötzliche, motivierte und unmotiviert dynamische Kontraste weisen die Italiener in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Hülle und Fülle auf. Jedenfalls hat die altitalienische Echomanier das ihrige zur Förderung dynamischen Kontrastierens getan, das dann auf dem gewöhnlichen Wege aller künstlerischen Entwicklung nahe am

Absurden vorbei zu einer innerlich begründeten Dynamik herangereift ist. Daß gerade die Italiener die Hauptträger dieser Entwicklung gewesen sind, ist bei der Beschaffenheit des italienischen Temperaments ohne weiteres verständlich. Wir finden da die Kontraste *Fp*, *pF*, auf guten und schlechten Taktteilen, meistens ohne besonderen Grund, ferner berechnete *p*-Stauungen vor der Kadenz, die darauf im *F* herabfällt, Steigerungen in Sequenzen, wo ein crescendo gedacht ist, auch wenn es nicht ausdrücklich bemerkt wird, rinforzandi, decrescendi, kurz alle denkbaren dynamischen Schattierungen. Z. B.:

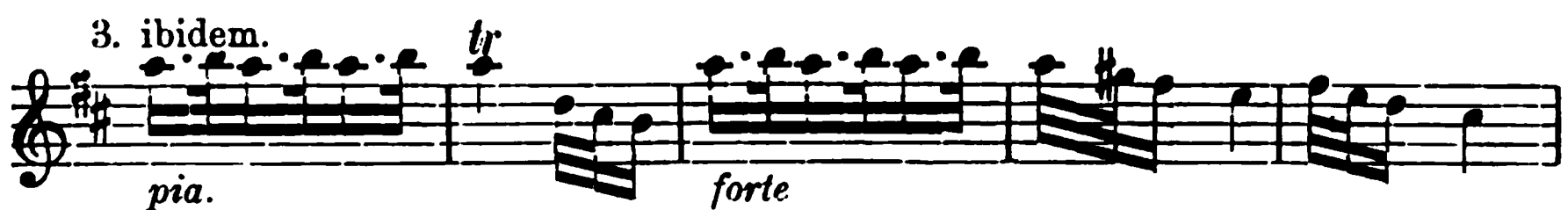
1. Caldara, S. Elena al Calvario.  
Aria »Sacri orrori«.



2. Porsile, Giuseppe riconosciuto.  
Sinfonia.



3. ibidem.



4. Leo, S. Elena al Calvario.  
Sinfonia.



5. ibidem.



6. ib., Aria »Sacri orrori«.



7. Hasse, Daniello.  
Aria »Più di Leon feroce«.



8. Hasse, Flötenkonzert h-moll.

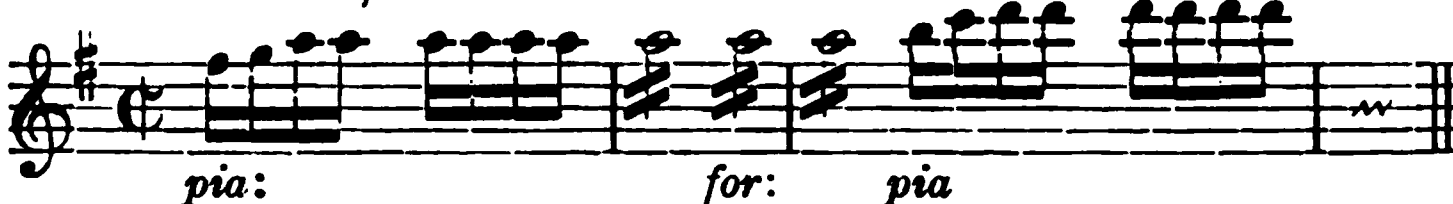


9. Jommelli, Sinfonia *D*-dur.

10. ibidem.



11. ib. 2. Satz.

12. Jommelli, Sinfonia *F*-dur.13. Jommelli, Sinfonia *G*-dur.

Auch die ausdrückliche Notierung des »cresc.« kommt bereits bei Hasse und Jommelli vor (bei letzterem bekanntlich sehr oft, u. a. auch in den hier öfters zitierten Sinfonien der k. Bibliothek Berlin, bei ersterem in der »S. Elena al Calvario« und in der »Religione trionfante«). Beide Meister machen auch vom »rinforzando« Gebrauch<sup>1)</sup>, Hasse in der »Religione« öfters vom »deces.« Doch wird man auf diese Prioritäten nicht allzuviel Gewicht legen dürfen, hat doch die ausdrückliche Notierung des »crescendo« nichts mit der Manier zu tun. Eine größere Genauigkeit in der Vortragsbezeichnung war ja bei den diskursiver veranlagten Deutschen ohne weiteres geboten. Wenn dagegen die Italiener das »cres.« auch nur ausnahmsweise notieren, so sprechen doch schon psychologische Gründe dafür, daß sie, die in der Komposition so prächtige Steigerungen aufbauten, diese auch dynamisch auszuprägen wußten. Wie unerträglich hätte auf die Dauer eines Abends der fortwährende Wechsel zwischen den *f.* und *p.* wirken müssen, die die italienischen Partituren aufweisen! Aber keine von den vielen Streitschriften über französische und italienische Musik, die sich über jede Kleinigkeit aufhielten, erwähnt etwas davon. Und wir müßten allerdings die Italiener des 18. Jahrhunderts für Menschen ohne Nerven, für vollkommene Banausen halten, wenn sie all die ruck- und stoßweisen Vortragszeichen ohne verbindende crescendi und decrescendi ausgeführt hätten: dazu aber haben wir, gerade für diese Zeit, kein Recht. Wen jedoch diese Schlußkette nicht überzeugen sollte, für den sei noch das mitgeteilt, was im Jahre 1739 der Präsident de Brosse in seinen »Lettres familières«<sup>2)</sup> über die italienischen Duette

1) cf. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, S. 321.

2) Le Président de Brosse en Italie. Lettres familières... ed. M. R. Colomb, Paris 1858, II. p. 382.



schrieb: »C'est [scil. dans les duos] surtout que les voix, ainsi que les violons, emploient ce clair-obscur, ce renflement insensible du son, qui augmente de force de note en note, jusqu'au plus haut degré, puis revient à une nuance extrêmement douce et attendrissante«. Danach haben wir anzunehmen, daß die fixierten Zeichen nur ein Skelett, ein dynamischer Generalbaß sind, den der intuitive Italiener ohne weiteres imstande war auszufüllen. Natürlich bleiben dann immer noch viele wörtlich wiederzugebende dynamische Kapriзен übrig, wie unsere Beispiele 1, 2, 4, 7—13 zeigen. Der moderne Musiker wird bei diesen Äußerungen südlichen Temperaments nicht vergessen dürfen, daß dabei mit einem viel leichteren und flacheren Klange der Singstimme und der Streichinstrumente gerechnet ist, als wir ihn heute gewöhnt sind.

Zu den »Mannheimer Raketen«, wie Riemann die Themenbildungen durch Auf- und Absteigen im Akkorde nennt, sei es mir gestattet, seine eignen Worte zu zitieren: »Natürlich kann man solche Anwendungen an sich selbstverständlicher und musikalisch naheliegender Bildungen nicht als spezifisch mannheimerisch in Anspruch nehmen.« Es verträgt sich kaum mit dieser Äußerung, wenn Riemann in seinem Aufsätze »Beethoven und die Mannheimer« im 13. und 14. Hefte des 7. Jahrgangs der »Musik« solche »Akkord-Raketen« wiederholt als »besondere Liebhaberei der Mannheimer« für Einflüsse dieser Schule auf Beethoven sprechen läßt. Beispiele akkordischer Themenbildungen lassen sich selbstverständlich auch aus der italienischen Musik zu Hunderten beibringen, es mag indessen genügen, wenn auf die völlige Internationalität dieses Kunstmittels hingewiesen wird.

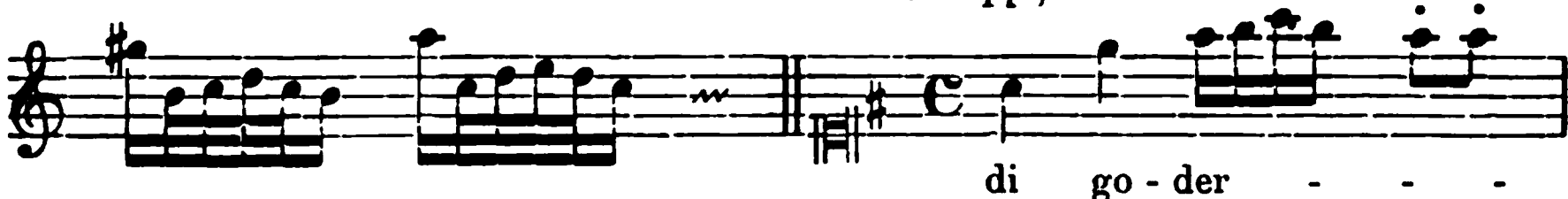
Mit einigem Rechte nimmt dagegen Riemann für Mannheim in Anspruch die Verzierung eines Tones durch diatonische Bewegung bis zur Terz und wieder zurück. Allerdings ist Stamitz nicht der Erfinder dieser Floskel, sie findet sich nicht nur sehr oft bei Jommelli, sondern auch bei älteren Italienern. Trotzdem muß man zugeben, daß sie nicht so allgemein üblich ist wie die übrigen angeblichen Mannheimer Manieren. Daß darum die Mannheimer Sinfonien »schnippischer«, »tändelnder« wären als die italienischen, wird man kaum sagen können: grassierten doch in Italien womöglich noch mehr »schnippische Tändeleien«, nur eben gerade nicht in diese melische Formel gebannt. Ich gebe einige Beispiele, in denen diese Floskel bei Vor-Mannheimern gebraucht wird, doch mit dem ausdrücklichen Bemerkem, daß es sich um keine italienische Manier handelt.

14. Caldara, S. Elena di Calvario.

Aria »Al fulgor di questa face«.



15. Galuppi, Berenice.



16. Jomelli, Sinfonia G-dur.



## 17. ibidem, 2. Thema.



»Der kurze Doppelschlag (Mordent) mit vorausgeschickter Obersekunde über isolierten Noten« gehört wiederum völlig in den Bereich der Italianismen. Beispiele:

Hasse, *Il Cantico dei tre fanciulli*.

Jommelli, *Sinfonia D-dur*, 3. Satz.



Die Stauung und »künstliche Hemmung« von Schlüssen in der Art, wie die Riemann'schen Beispiele sie darstellen:

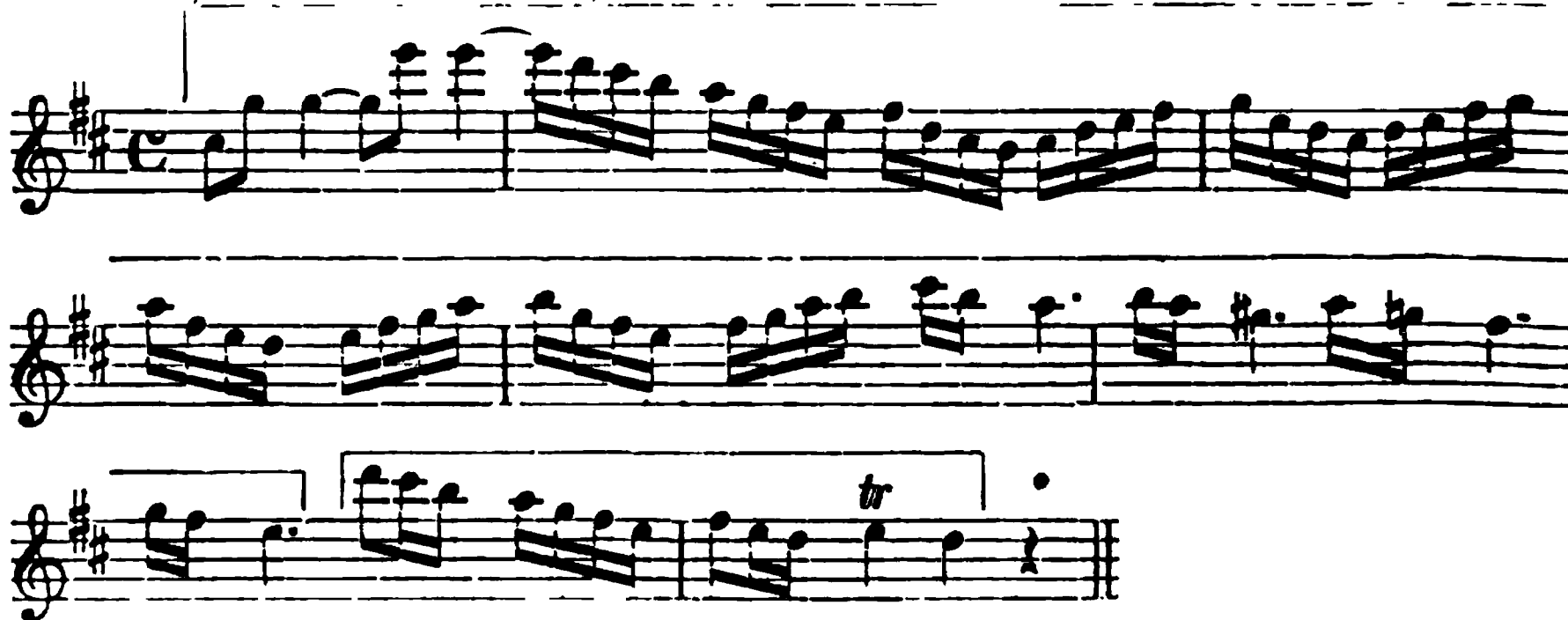
Stamitz, *C-dur-Trio*, 1. Satz.

Stamitz, *A-dur-Trio*, 2. Satz.



haben allerdings etwas Eigentümliches. Die italienische Schlußstauung ist anders geartet: sie spannt den Dominant- oder einen andern Septimen-Akkord oft gewaltig weit, bis die Auflösung in den Quartsextakkord oder die Tonika erfolgt und den schnellen Abfall zur Kadenz, auslöst. Z. B.:

Hasse, *Flötenkonzert h-moll*, 1. Satz.

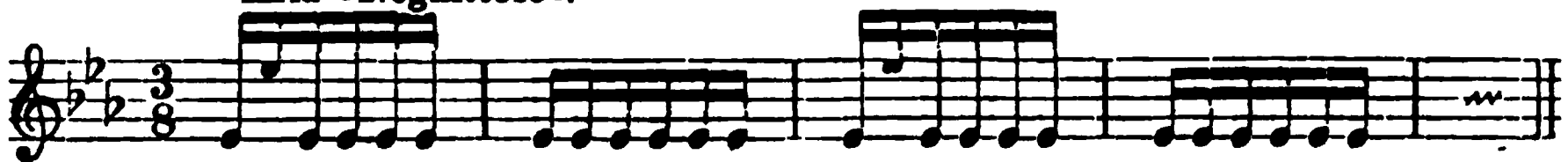


In den zitierten Mannheimer Beispielen reicht dagegen die Hemmung bis in die Kadenz hinein. Doch kommen solche Schlüsse zu selten vor, um der ganzen Schule ein Stigma zu geben. Die meisten Mannheimer Schlüsse sind gut italienisch und können auf Neuheit keinen Anspruch machen.

Die in Mannheim öfters vorkommenden, von Riemann betonten langen Themenköpfe, denen dann meisthin eine schnelle Bewegung folgt, eine

Spannung und Lösung im Thema, sind ein zu allen Zeiten nachweisbarer Gemeinplatz, der natürlich auch in der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts nicht fehlt. Ich glaube aber sowohl in diesem wie in noch einigen andern belanglosen Fällen auf Belege verzichten zu dürfen mit demselben Hinweis, den ich bei den »Mannheimer Raketen« machte. Nur zu den Mannheimer Tremolis »mit herausspringenden Funken« seien ein paar italienische Gegenstücke zitiert:

Hasse, Il Cantico dei tre fanciulli.  
Aria »Neghittose«.



ibidem.



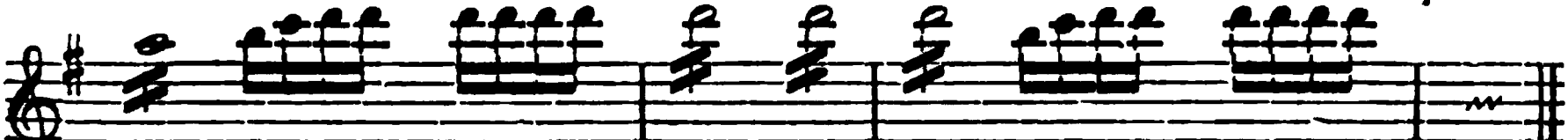
1. Satz.



Jommelli, Sinfonia G-dur, 1. Satz.

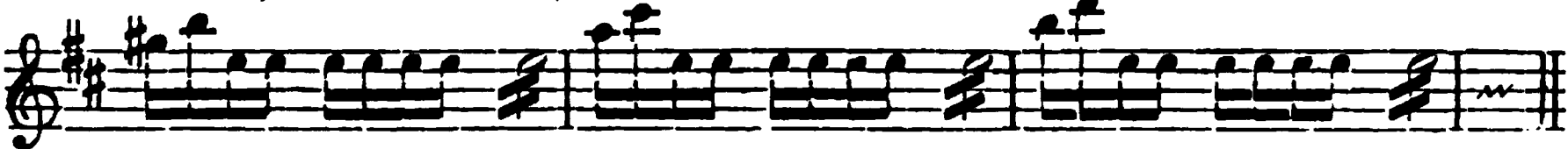


for.



pia.

Jommelli, Sinfonia D-dur, 1. Satz.



Ich komme nunmehr zu derjenigen Manier, die Riemann für den Kern des »Mannheimer goût« ansieht, und gegen deren Monopolisierung bereits Heuß in seinem Aufsätze Stellung genommen hat. Mögen die Noten sagen, was dazu zu sagen ist. Zuvor sei nur noch bemerkt, daß weitere Beispiele von »Mannheimer Vorhalten« in Italien mit vollen Händen geschöpft werden können, und daß es sich im wahren Sinne um eine italienische Manier, d. h. eine ohne weitere Veranlassung und oft sogar ohne innere Berechtigung, jedenfalls aber ausgiebig gebrauchte Formel handelt. Über den italienischen langen Vorhalt, wie er den weitesten Kreisen durch die Werke Händels bekannt geworden ist, und über die damit zusammenhängende Neigung des Italieners zum Portamento, namentlich in der Kadenz, brauche ich wohl kein Wort zu verlieren. Der angebliche »Mannheimer Seufzer« aber ist im Grunde nichts anderes als ein fixiertes Portamento:

Vinci, Sinfonia *D-dur*.



Leo, S. Elena al Calvario.  
Aria »In te s'ascose«.



Hasse, Daniello.  
Aria »Trono e scettro«.



ibidem.  
Aria »Compiacer e lusingar«.



Hasse, Serpentes in deserto.  
Aria »Coeli audite«.



iam pa - ra

ibidem, Aria »Dolore plenius«.



Hasse, Il Cantico dei tre fanciulli.  
Aria »Tutte all' invito«.

Vcello.

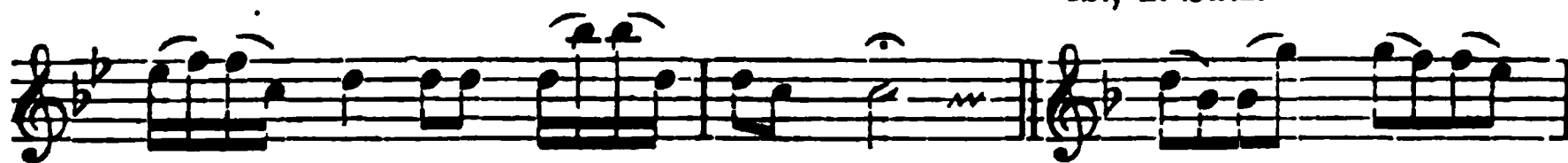


ib., u. Serpentes  
Sinfonia, 1. Satz.

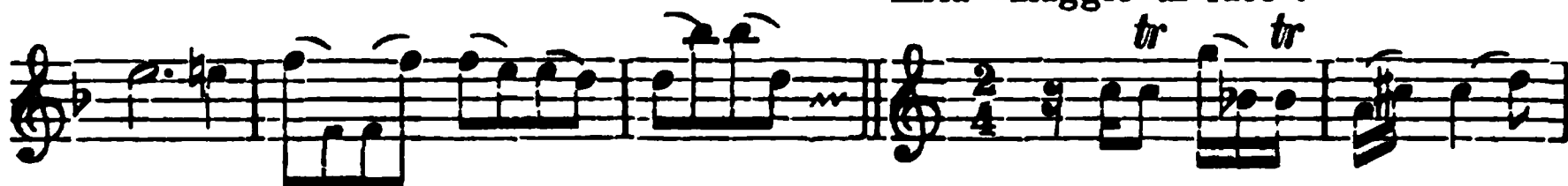




ib., 2. Satz.



Hasse, S. Elena al Calvario.  
Aria »Raggio di luce«.



Hasse, Flötenkonzert *h*-moll, 2. Satz.



ibidem.

ib., 1. Satz.



ib., 3. Satz.



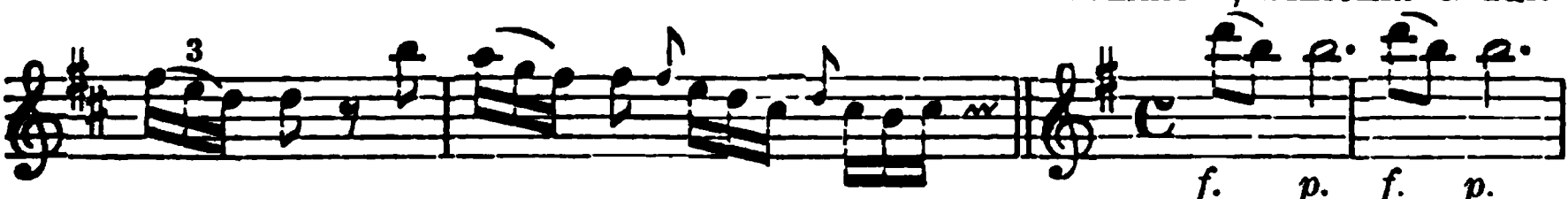
ibidem.



Carcani, Trio *D*-dur.



Jommelli, Sinfonia *G*-dur.



Ich glaube, diese wenigen Beispiele genügen, um klarzustellen, daß zwischen dem Stil der Mannheimer Sinfonien und allem, was vorher komponiert wurde, namentlich dem vorherrschenden italienischen Geschmacke, durchaus keine Kluft besteht. Zum Beweise, daß diese Beispiele nicht etwa sorgfältig herausgelesene Einzelfälle sind, sondern wesentliche Stileigentümlichkeiten darstellen, mache ich darauf aufmerksam, daß schon in so wenigen, auf gut Glück herausgegriffenen Exempeln die einzelnen Manieren sich verquicken: verschiedene von diesen Belegen können geradezu als typisch für zwei und mehr Manieren zugleich bezeichnet werden.

Es bleibt danach wenig vom Mannheimer Stil übrig, was nicht auch italienischer Stil wäre, von ›Mannheimer Seufzern‹, ›Mannheimer Raketen‹ u. dgl. wird man schwerlich mehr reden dürfen. Die beiden zur Not übrigbleibenden Merkmale (der Terz-Mordent und m. E. die Stamitzische Schlußhemmung) sind kaum mehr als lokale und individuelle Besonderheiten, auf einen historisch bedeutenden ›goût‹ dürfen sie jedenfalls keinen Anspruch machen. Wie ist aber dann der Brief Leopold Mozarts zu erklären, an dessen Kompetenz auch Heuß nicht zu rütteln wagt? Ich meine, wo Noten und Theorie in Kollision kommen, soll man ohne Bedenken den ersteren glauben, sind sie doch das Ursprüngliche, Originäre. Es handelt sich um ein Objekt, über das ein Zeitgenosse immer leichter falsch als richtig urteilt, es sei nun Leopold Mozart oder wer sonst. Die gelegentlichen Äußerungen einiger Zeitgenossen über einen ›Mannheimer goût‹ zwingen ebensowenig zur Annahme eines besonderen, neuen, charakteristisch in sich geschlossenen Stils wie etwa heute das Gerede einiger schlagwortsüchtiger Tageskritiker über ›Berliner Musikstil‹ zu der Annahme eines wirklichen aktuellen Berliner Stils berechtigt. Man wird gut tun, hier, wo das Notenmaterial so reichlich vorhanden ist und eine so unzweideutige Sprache redet, die Mozart'sche Äußerung, für die keine Begründung zu finden ist, auf sich beruhen zu lassen.

So wenig der vorstehende Versuch dem Kenner neapolitanischer Musik Neues sagen kann, hielt ich es doch für wichtig und nötig, die Abhängigkeit der Mannheimer Komponisten von Italien aufs nachdrücklichste zu betonen. Denn die Verkenntung von Mannheims musikhistorischer Bedeutung beginnt bereits in weiten Kreisen Verwirrung anzurichten, zumal eine Kapazität wie Hugo Riemann ihr Sprecher ist. Es sei fern von uns, die tatsächlichen Verdienste der Mannheimer Schule schmälern zu wollen: Neben ihrer teilweise hohen künstlerischen haben die Mannheimer Sinfonien auch ihre historische Bedeutung, sie haben den von den Italienern — die ja par excellence Vokalkomponisten waren — übernommenen Stil erst recht eigentlich ins Instrumentale übertragen, sie haben mehr deutsche Elemente in die Homophonie der italienischen Sinfoniemusik gebracht, vor allem imitatorisch interessantere Durchführungen und prägnantere zweite Themen, doch von einschneidenden Neuerungen kann bei ihnen keine Rede sein. Stilistisch wie auch formal segeln sie vollkommen im neapolitanischen Fahrwasser und unterscheiden sich von der zeitgenössischen und vorausgehenden italienischen Schreibart nur durch solche Merkmale, die den Deutschen dem Italiener gegenüber immer und notwendig charakterisieren müssen. Wer einmal in Scheibe's ›critischem Musikus‹ herumgeblättert hat, weiß auch ohne Kenntnis des Notenmaterials von der Prävalenz des ›italienischen Stils‹ in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, weiß, daß damals



»die deutsche Musik das meiste von den Ausländern entlehnet hat, und sich nur durch eine fleißige Arbeit, regelmäßige Ausführung der Sätze und durch die Tiefsinnigkeit unterscheidet, die sie in der Harmonie anwendet.« Die Verzeichnisse der Opern- und Oratorienaufführungen in Deutschland belehren uns, daß bis ins letzte Viertel des Jahrhunderts hinein Italien auf diesen Gebieten die völlige Oberhand hatte, Oper und Oratorium aber übertönten damals alles, was sonst komponiert wurde, wie das überwiegende Interesse beweist, das ihnen die im Entstehen begriffene musikalische Zeitschriftenliteratur entgegenbringt. Die Herrschaft des italienischen Stils war um so größer, als in erster Reihe gerade deutsche Meister wie Hasse, Graun und der Hamburger Bach ihn ihren Landsleuten vermittelten. Kein Wunder, daß sowohl die Mannheimer wie die Wiener Sinfonieschulen einschließlich der »Klassiker« in seinem Banne aufwuchsen.

Es ist natürlich kein Grund vorhanden, sich der starken italienischen Einflüsse auf die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts und die Wiener Klassiker zu schämen, im Gegenteil, wenn anders wir sie »an ihren Früchten erkennen sollen«, sind sie der denkbar beste Samen gewesen, der auf deutschen Boden fallen konnte, alle deutschen musikalischen Großmeister, Schütz, Bach, Händel, Hasse, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, sie alle und zahllose kleinere Meister sind von Italien befruchtet worden. Deutschland sollte darum vielmehr mit Dankbarkeit nach Italien blicken, dem es so viel Initiative verdankt, ebenso wie Italien nach Deutschland, das die italienischen Propheten erfüllt hat. Die Aufgabe künftiger Forschung wird es danach sein, mit der »pars pro toto«, sie heiße nun Mannheim oder Wien, aufzuräumen, und statt in einer unerquicklichen Guerilla um Einseitigkeiten unnötig Kräfte zu vergeuden, den Stil der Wiener Klassiker an Italien und sonderlich Deutsch-Italien anzuknüpfen.

## Curt Sachs: Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800<sup>1)</sup>.

Besprochen von Max Seiffert (Berlin).

Wer das neue Buch von Sachs zur Hand nimmt, tut gut, von vornherein seine Erwartungen nicht zu hoch zu spannen. Was der stolze Haupttitel verheißt, erfüllt der Buchinhalt nicht. Weit entfernt von der Absicht, den Wellenschlag der allgemeinen Musikgeschichte in der aufstrebenden norddeutschen Haupt- und Residenzstadt zu beobachten, die eigenartigen Erscheinungen des musikalischen Lebens am Hofe, in Kirche, Schule und Haus einzeln in ihrer Entwicklung zu verfolgen und historisch zu bewerten, beschränkt sich Sachs darauf, das städtische Musikwesen Berlins bis 1800 in seiner äußeren Gliederung zu beschreiben. Seine Darstellung erstreckt sich nicht weiter, als es der Untertitel besagt: »Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten an den Kirchen städtischen Patronats nebst Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte Berlins«.

Sieht man von der ungerechtfertigten Prätension des Haupttitels ab, so darf das Buch im ganzen als ein erfreulicher Zuwachs zu den bis jetzt nicht

1) Berlin, Gebrüder Paetel, 1908. 225 S. 8°, 8 M.

allzu reichlich vorhandenen lokalgeschichtlichen Forschungen willkommen heißen werden. Es tritt den früheren Darstellungen Friedlaender's (Dokumente zur Geschichte der kurfürstlichen Kapelle zu Berlin), Schneider's (Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses zu Berlin) und v. Ledebur's (Tonkünstler-Lexikon Berlins) ergänzend und berichtigend zur Seite, indem es auf die Organisation des städtischen Musikwesens den Blick lenkt. Mit aner kennenswerthem Fleiße hat Sachs die archivalischen Quellen aufgesucht und durchgearbeitet: die städtischen Rechnungsbücher, die Ratsprotokolle, die Bürgerbücher, die auf Kirchen und Schulen bezüglichen Akten. Die Darstellung der Ergebnisse ist klar und übersichtlich angelegt. Die Dienst- und wirtschaftlichen Verhältnisse der Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten gehen voran; ihnen folgen biographische Notizen über die einzelnen Männer, chronologische Tabellen schließen sich an, Nachprüfung alles Gesagten verstaten die im Anhang vollständig mitgeteilten Aktenauszüge, mehrere Register endlich ermöglichen das bequeme Auffinden aller Details. Des Nutzens, den jede Archivforschung mit sich bringt, erfreuen wir uns auch in diesem Falle. Es kommt eine Menge unbekannter Namen wieder ans Tageslicht, bei bekannten vergrößern sich die Spuren ihrer einstigen Tätigkeit, längst vergessene Verhältnisse treten für die vergleichende Forschung wieder in einen bestimmten Gesichtswinkel.

Neben diesen Vorzügen fehlt es freilich auch nicht an erheblichen Mängeln. So erscheinen mir die Verhältnisse der Stadtpfeifer in der ersten Zeit noch nicht genügend geklärt. S. 26 behauptet Sachs, daß der Name »Stadtpfeifer« zum ersten Male 1607 vorkomme, während die Regesten Nr. 7 ihn bereits für 1590 bezeugen (vgl. auch Nr. 2 von 1573). Der ältere Name war »Hausmann«. Daneben gebraucht Sachs von S. 30 an ohne weitere Erklärung in gleicher Bedeutung die Bezeichnung »Kunstpfeifer«, die ich aktenmäßig von 1629 an nachweisen kann. Ich halte es zunächst für fraglich, ob Stadt- und Kunstpfeifer als identisch zu betrachten ist. Neben den Stadtpfeifern gab es anderwärts, z. B. in Leipzig und Hamburg, noch andere, gleichfalls organisierte Spielleute, die geringere Rechte und Einkünfte besaßen, aus deren Reihen aber Abgänge bei den Stadtpfeifern ersetzt wurden. In Leipzig hießen diese »Kunstgeiger«. Ähnliches kann sehr wohl auch in Berlin der Fall gewesen sein.

Bei der Biographie des Kantors M. H. Fuhrmann (S. 193 ff.) hätte Sachs sich die kleine Mühe nicht verdrießen lassen sollen, dessen Schriften etwas genauer anzuschauen. Sie enthalten doch manches, was seiner Darstellung Milieutreuheit hätte geben können. Ich hole diese Versäumnis nach. Aus der »Musicalischen Strigel« geht hervor, daß Fuhrmann bereits als Gymnasiast 1690 in Berlin gewesen ist. Er erzählt hier S. 22:

- »Als ich noch 1690 *in castris Musarum B.* als ein *gregarius miles* dienete, war daselbst die beständige *observanz*, daß wenn einer von uns *Commilitibus veteranis* nach Athen an der Pleiße [Leipzig], oder an der Saal &c. [Halle] zog, die zurückbleibende dem weggehenden zu Ehren einen Bogen Verse drucken liessen, welche zumahl wenn es Teutsche, mancher von uns *Musici* in eine Musicalische Arie oder Synfonie einkleidete, und solche *Composition* vor dem Druck dem *Cantori* zur *Censur* übergab, und ward diese Arie alsdenn bey der *Oratione Valedictoria* des abgehenden, *praesentibus Collegis superioribus in prima Classe musicirt*. Ich habe zu der Zeit mit meinen *Commilitonibus Musicis* unserm damal. *Cantori* Mariano, M. P. H. manch *elaborirt Exercitium Musicum* zur *Censur* gebracht, welches er uns (ungeachtet der seelige Mann *instar Muli Mariani* den gantzen Tag seine volle Arbeit hatte) auch

gerne durchsahe und emendirte, so ihm noch zum Ruhm in der Gruben nachschreiben muß.«

Kantor an St. Marien war zu der Zeit Magnus Peter Henningsen. Somit kann mit der Musenstadt nur Berlin gemeint sein. Weitere Bestätigung erfährt diese Tatsache durch eine andere Stelle derselben Schrift (S. 21), wo Fuhrmann des Nikolaiorganisten Fr. Gottlieb Klingenberg rühmend gedenkt:

»Ich habe auf solche Art vor andern dem Stettinischen *Orpheus* an der St. Jacobi Kirchen (als er noch bey uns in Berlin war) dem theuren Herrn Klingenberg in meinen Schüler-Jahren mein wenig Clavir-Spielen vom blossen Zuhören des Sonntags mehr abgestohlen als abgelernt, weil andere Arbeit mich von dessen *Privat-Information* abhielte. Und habe Anno 1695, da ich von meiner Soldinischen Orgel zum *Cantorat* wieder in Berlin kam, und ihn zuweilen auf der Orgel hören konte, mich alsdenn so glücklich geschätzt . . . . Denn wenn er auf die Orgel kam, so hörte man wunder, alles war Geist und Leben, wie bey allen Music-Verständigen hier noch in unvergeßlichen Andencken.«

Diese Äußerung Fuhrmann's durfte bei der Erwähnung Klingenberg's (Sachs S. 163) ebensowenig übergangen werden, wie der Nachweis, daß dieser ein Schüler Buxtehude's war (Fuhrmann, »Satanscapelle«, S. 32).

Von Berlin ging Fuhrmann auf die Universität Halle, wo er 1692 Zachow oft in der Kirche spielen hörte (»Satanscapelle«, S. 55).

Musikgeschichtlich von Interesse ist endlich Fuhrmann's Bemerkung im »Musicalischen Trichter«, S. 78:

» . . . wie ich denn an meinem wenigen Ort gern die 1. *Violin* zum wenigsten zweymal besetzt oder mit einer *Hautbois* zu bessern Nachdruck *secundiren* lassen pflege.«

und seine Erzählung von dem Auftreten der Veldischen Schauspielertruppe in Berlin (»Satanscapelle« S. 77) und von seiner Reise nach Leipzig, wo er Seb. Bach hörte (ebenda, S. 32).

Das Berliner Magistratsarchiv gewährt hinsichtlich des 16. und teilweise auch des 17. Jahrhunderts nur dürftige Ausbeute. So wundert man sich nicht, wenn die Tabellen da erhebliche Lücken aufweisen, die Zeitgrenzen nicht immer genau gegeben werden und hinsichtlich der Zugehörigkeit einzelner Personen Bedenken bestehen bleiben. Aber man muß es Sachs als eine schwerwiegende Unterlassung anrechnen, daß er die Benutzung derjenigen Hilfsmittel versäumte, die in allen Fällen solchen Versagens vollständige Klarheit verschaffen konnten. Sachs hat die sämtlichen Personallisten der Kirchen, die Tauf-, Trau- und Totenregister nicht benutzt. An St. Nikolai beginnen die Tauf- und Totenbücher 1583, die Traubücher 1650, an St. Marien die Trau- und Totenbücher 1583, die Taufbücher 1598, die Tauf- und Traubücher der Garnisonkirche 1672, die Totenbücher 1708, die Traubücher der Petrikirche 1680, in der Parochialkirche 1703 usw. Man kann aufschlagen, wo man will: überall sind auch die Musiker mit Freude und Leid ihres Familienlebens anzutreffen. Die Kirchenbücher erzählen uns alles, was die die Magistratsakten gefühllos verschweigen. Es kann meine Aufgabe nicht sein, hier das von Sachs Versäumte nachzuholen. Nur an einzelnen Beispielen, die mir bei gelegentlichem Suchen nach anderen Dingen zufällig gerade in den Weg kamen, möchte ich zeigen, wie reich an positiven Ergebnissen für Sachs diese Untersuchung hätte werden können.

Vor Paul Nieresen führe ich zwei nicht genannte Stadtpfeifer an: die Witwe des sel. Meister Heinichen, des Kunstpfeifers wird am 2. Febr. 1629 begraben, im Jahre 1634 stirbt dem Kunstpfeifer David ein Kind (St. Nikolai).

S. 151 reiht Sachs unter den ersten Nikolaikantoren Andreas Fischer ein, der 1588 zuerst in den Magistratsakten genannt wird. Die Kirchenbücher verzeichnen dagegen einen Andreas Fischer, Organist an St. Marien, der am 26. Mai 1623 heiratete. Die Richtigkeit der Angabe bestätigt das Taufregister von 1639. Bei Anlegung dieses Bandes waren Kirchenbeamte: der Kantor Christopher Hübner *Landsbergensis* und der Organist Andreas Fischer *Berolinensis*. Hübner (Sachs S. 167) starb am 25. Dez. 1646 (Register von St. Marien). Am 28. Dez. 1648 wurde begraben Balthasar Frembken, Kantor an St. Georg; sein Nachfolger ist ein Buts (Busse) (Register von St. Nikolai).

Und so geht es fort. Alle fehlenden Personalien sind auf diese einfache Weise zu ergänzen; mancherlei Beziehungen der Musiker untereinander und nach auswärts (Taufregister) werden dabei noch aufgedeckt. Hätte Sachs diesen Weg nicht gescheut, dürften wir uns eines Buches erfreuen, das wenigstens die archivalischen Quellen über die städtischen Musiker Berlins erschöpfte. So aber ist leider noch ein recht ansehnlicher, ja der wichtigste Teil dieser Aufgabe zu leisten. Am besten wäre es, der Verfasser machte den Fehler selbst gut; die Sammelbände stehen ihm für diesen Zweck gern zur Verfügung.

## Joh. Wolf's Ausgabe der Weltlichen Werke H. Isaac's.

Besprochen von Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.).

Als 2. Band der im Rahmen der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« geplanten Gesamtausgabe der Werke H. Isaac's liegen jetzt Isaac's Weltliche Werke (Jahrgang XIV, Teil 1, Wien, Artaria & Co. 1907, XV und 206 Seiten) von Joh. Wolf sorgfältig gesammelt und redigiert vor. Waren bisher in moderner Partiturausgabe nur etwa die Hälfte der deutschen mit vollem Text überlieferten Lieder und aus dem Umfang des sonstigen Schaffens Isaac's auf weltlichem Gebiet nur ganz wenige Proben zugänglich, so bringt die Gesamtausgabe der weltlichen Werke jetzt nicht weniger als 22 Lieder mit deutschen Texten (unter ihnen 3 geistliche Lieder, die hier mit Recht den übrigen deutschen Liedern gleich angegliedert sind), 5 mit französischen, 10 mit italienischen und 5 mit lateinischen Texten; ferner 41 Sätze, denen in der Überlieferung nur der Textanfang oder eine sonstige Bezeichnung als Überschrift mitgegeben ist, und 17, denen auch diese Überschrift fehlt, beide von Wolf als Gruppe der »Instrumentalsätze« Isaac's zusammengefaßt; weiter 7 fragliche Werke und endlich 29 Orgel- und Lautentabulaturen, mit 2 Ausnahmen von Isaac'schen Sätzen, die die bedeutende Rolle zeigen, die Isaac »in der Hausmusik des 16. Jahrhunderts« spielte.

Die Hauptquellen für die deutschen weltlichen Lieder sind von Druckwerken, wie bekannt, Ott's Liederbuch von 1544, das auch die Texte unversehrt überliefert; von Handschriften namentlich die Liederbücher in Basel (F. X., 1—4), in München (Univ.-Bibl. 328—331, in Regensburg (Proske D XII) und in Wien (cod. 18810), in denen leider der größte Teil der meist vierstimmigen Sätze des vollständigen Textes ermangelt, so daß diese Werke dann als Instrumentalstücke erscheinen, was sie ihrer Anlage und ihrer ursprünglichen Bestimmung nach in der Regel nicht sind; somit

sind sie für uns in ihrer reinen ursprünglichen musikalischen Form nicht erhalten und meist nicht mehr herstellbar.

Die wenigen französischen Lieder überliefert fast alle die schon von Kade zur Herausgabe einiger Isaac-Stücke benutzte prächtige Florentiner Handschrift Magl. 19, 59, die im übrigen eine Reihe textloser und 12 auch titellose Kompositionen beisteuert, von denen bisher nur 2 (in Wolf's Ausgabe E 3 und 26) sich aus anderen Quellen wenigstens ihrer Überschrift nach bestimmen ließen.

Die italienischen Lieder, unter ihnen ein Text von Poliziano und einer von Lorenzo Magnifico, stehen meist in der leider durch Wasser stellenweis sehr beschädigten<sup>1)</sup> Handschrift Magl. 19, 141, von deren origineller Schrifthanordnung (die Sänger mußten beim Einüben der Lieder einander gegenüberstehen) E. Levi (*Lirica Ital. antica* 1905, S. 219) eine Faksimileprobe gibt. Auf Wolf's bemerkenswerten Nachtrag, besonders die italienischen Quellen betreffend (*Zeitschrift* 8, 360 f.), brauche ich die Leser dieser Zeitschrift nur hinzuweisen.

Die lateinischen Gesänge sind die beiden schönen Trauermotetten auf Lorenzo's Tod 1492, vor allem im Codex Magl. 19, 58 überliefert, der Prachtstücke der ernsten Kunst namentlich aus dem Ausgang des 15. Jahrhunderts enthält, wie sie in Florenz gepflegt wurde, freilich fast ausschließlich Werke von Nicht-Italienern — (Der Text *Quis dabit capiti meo aquam*, dessen Anfang sich an Jeremias 9, 1, liturgisch als Responsorium in Dominica Passionis verwendet, und an eine bekannte mittelalterliche Marienklage Chevalier, *Repert. hymnol.* No. 32569 anlehnt, stammt von Polizian; vgl. die Ausgabe der Prose volgari Polizian's von del Lungo 1867, S. 274 und A. v. Reumont, Lorenzo de' Medici II<sup>2</sup> S. 424. Der Text *Quis dabit pacem populo*, über den die genannte Handschrift auch eine leider nur textlos aufgezeichnete Komposition de la Rue's enthält, ist bis *quiescant* Vers 1541—1545 und Vers 1580—1586 der Totenklage des Chors um Herkules in dem unter Seneca's Namen überlieferten Herkules Oetaeus entnommen) —; ferner zwei auf Maximilian bezügliche Werke aus der Baseler Isaac-Handschrift F. IX. 55; endlich eine auf bekannte weltliche Motive aufgebaute Motette der Florentiner und einer St. Galler Handschrift *Substituimus pacem*, die besser für den Motettenband aufgespart geblieben wäre, da ihr Text, der übrigens mehrfach komponiert ist — bis *peccata nostra* ist es der Text eines Jeremias 14, 19. 20 entnommenen Responsoriums — keine historischen Beziehungen voraussetzt.

Außer den beiden Lorenzo-Motetten, deren Überlieferung auch in der Handschrift Cortona Wolf S. 171 mit ? versieht, steht in Cortona auch eine Komposition von *Substituimus*, höchstwahrscheinlich Isaac's Werk über diesen Text. Zu der Sopran- und Altstimme Cortona 95 und 96 ist, was Wolf übersieht, auch das Tenorheft bekannt. Es ist die Handschrift Paris Bibl. nat., nouv. acq. franç. 1817; vgl. G. Gröber, »Zu den Liederbüchern von Cortona« in der *Zeitschrift für romanische Philologie* XI (1887), S. 371 ff., wo der gesamte Text der Pariser Handschrift abgedruckt ist und in der Einleitung dazu eine Anzahl verwandter Handschriften nach ihrer inhaltlichen Seite genauer untersucht sind.

Unter den textlos überlieferten Kompositionen befindet sich eine im Vergleich zum kleinen Repertoire der französischen textlich ganz erhaltenen Lieder auffällig große Zahl von Werken mit französischen Textanfängen, mindestens 18 unter 41, die ergänzend zu jenen treten und zeigen, wie intensiv sich Isaac auch auf dem Gebiet der französischen Chanson betätigte, der ältesten und am meisten international gepflegten weltlichen Kunstform jener Zeit.

<sup>1)</sup> So fehlt zu den beiden Oberstimmen f. 58 verso *Lasso quel ch'altri fugge* mit dem folgenden Blatt der Kontra; die von Wolf S. 187 mitgeteilte, mit den Oberstimmen nicht zu vereinigende Kontrastimme gehört somit nicht dieser, sondern der folgenden Komposition an, deren Oberstimmen auf der verso-Seite des verlorenen Blattes standen. — Was die andere mit der gleichen Bemerkung nur im Anhang S. 179 abgedruckte Stimme zu *Ein frolich wesent* angeht, so ist nur ihre Transposition um eine Quart nach unten nötig, um sie dem an sich selbständigen dreistimmigen Satz einzufügen. — Der Tenor von *Es woll ein meydlein* ist nach J. Richter, *Kat. der Musiksamml.* auf der Univ.-Bibl. Basel (1892) S. 63 auch in Basel F. X. 21 f. 67' mit dem Komponistennamen überliefert.



Während die feinen glücklich erfundenen italienischen Lieder in der Regel in Melodie und Satz ganz Isaac's Eigentum sind, verwenden die deutschen und französischen Kompositionen bekanntlich in großem Umfang viel benutzte, vielfach ältere, zum Teil volkstümliche Weisen, über die nähere Angaben in einer kritischen Ausgabe erwünscht sind. Für die deutschen Melodien konnte sich Wolf dabei auf den Hinweis auf die vortrefflichen Publikationen darüber (Eitner, Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung IV und Monatshefte 37; Böhme, Altdeutsches Liederbuch; Erk-Böhme, Deutscher Liederhort usw.) beschränken. Für die französischen und die wenigen italienischen, die in diese Gruppe gehören, fehlt es an den nötigen Vorarbeiten leider noch fast ganz. Um so dankenswerter sind die gelegentlichen Hinweise, die in Publikationen wie der vorliegenden oder der Ausgabe von Werken aus den Trienter Codices im Anschluß an einzelne hier edierte Stücke gegeben werden und die meines Erachtens in Anbetracht der schweren Zugänglichkeit des Materials, das in der Hauptsache handschriftlich, namentlich in Florenz und Paris, oder in ebenso schwer zugänglichen frühen Drucken überliefert ist, noch reichlicher hätten ausfallen können.

Willkommen wird die Einsicht in diese Wechselbeziehungen der Werke verschiedener Meister untereinander gefördert durch den im Revisionsbericht gegebenen Abdruck von 3 Liedern aus Paris nouv. acq. franç. 4379 (*J'ay pris amours, Fortuna desperata* und *Tart ara*), deren Beziehungen zu den entsprechenden Isaac'schen Kompositionen Wolf hier im einzelnen darlegt.

Zur »*Martinella*« (nach Wolf S. XII: »Hämmerchen«), über die schon gelegentlich der Herausgabe der gleich betitelten Komposition Martinis aus den Trienter Codices Denkm. VII, 288) einiges erwähnt ist, bemerke ich, daß die Florentiner Kampfesglocke so hieß (vgl. z. B. R. Davidsohn, Geschichte von Florenz II, 1, 1908, S. 414).

Von Quellen ist für diese Gruppe von Kompositionen außer den schon genannten namentlich eine römische im Archivio della Cappella Giulia aufbewahrte Handschrift von Wichtigkeit, die bisher nur aus Notizen Haberl's und Vogel's, aber mit ungenauer Angabe der Aufbewahrungsstelle, bekannt war (Vierteljahrsschr. 3, 252 u. 4, 529). Ihr Eröffnungstück *Palle palle* gibt Faksimile II wieder. Der von Wolf S. 195 als »anscheinend nicht erhalten« bezeichnete Text dieses Liedes ist von Al. d'Ancona wieder aufgefunden und 1878 veröffentlicht (La poesia popolare italiana S. 55 f.); es ist ein Preislied auf die Wahl des Kardinals Giovanni von Medici (Leo's X) zum Papst 1513.

In der Einrichtung der modernen Partitur, die die Originale philologisch möglichst genau wiedergeben will, schließt sich Wolf der in den Denkmälern üblichen Editionsweise an in der Beibehaltung der originalen Schlüssel, in der Wiedergabe in unverkürzten Notenwerten und in der meist nur spärlichen Zufügung von Alterationszeichen über der Zeile; in der Freihaltung offenbar instrumental gedachter Unterstimmen von Textunterlage folgt er dagegen mit Recht den Ergebnissen der neueren Forschung.

Endlich die letzte Abteilung der Ausgabe sammelt besonders aus Kleber's und Kotter's Orgeltabulaturbüchern und Newsidler's, Heckel's und Ochsenkun's Lautenbüchern die Tabulaturbearbeitungen Isaac'scher Werke, zu denen eine Reihe weiterer Orgelintavolaturen und ein selbständiges Orgelstück aus der von A. Thürlings (Denkm. der Tonkunst in Bayern III, 2, S. XXIII, vgl. Anm. 2) entdeckten Handschrift St. Gallen 530 kommen, die Wolf im Anhang des nächsten Isaac-Bandes der österreichischen Denkmäler herausgeben will.



# Les Fondements naturels de la Musique Grecque antique.

Par

Jean Marnold.

(Paris.)

Cette étude est moins un résumé d'ambition synthétique que l'exposé, sous forme de notes détachées, de recherches préliminaires préparant un ouvrage homogène. On y suppose chez le lecteur la connaissance des éléments de la théorie musicale des anciens Grecs, telle qu'elle est présentée d'ordinaire d'après les textes qui nous sont parvenus. Avec son principe fondamental de la *quarte* divisée en *tétracorde*, ses trois *modes* primordiaux *phrygien*, *dorien*, *lydien* et la suprématie du *dorien*, ses trois *genres* *diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*, son *système parfait*, ses systèmes *conjoint* et *disjoint*, sans compter les multiples rébus de ses détails et de sa terminologie, cette théorie est faite pour déconcerter toutes nos conceptions ou habitudes. Elle ne peut nous apparaître qu'étrange, en sa complexité subtile. Si elle était, en outre et en réalité, purement *arbitraire*, un simple fruit du caprice ou de la convention, elle se révélerait impuissante à légitimer le rôle prépondérant de la *Musique* dans la vie publique et intellectuelle des Hellènes, son titre et son rang d'*Art suprême*, et l'intérêt qui passionnait, pour cette *théorie* même et ses spéculations, des esprits tels que Pythagore, Platon, Aristote ou Périclès, entre autres. Car tout arbitraire est oiseux. Les notes plus ou moins sommaires ou incomplètes qui suivent, conduisent à des conclusions fort différentes. Quoiqu'elles se succèdent séparément et comportent parfois des digressions, elles fournissent une vue d'ensemble chronologique et l'ossature d'une évolution qu'elles dévoilent sous un aspect assez imprévu, et propre à modifier la plupart des idées en cours sur la matière en même temps qu'à élucider bien des énigmes.

## Origines.

A l'égard de la musique grecque, c'est le *problème des origines* qui se pose avec les éléments fondamentaux du système. Toute théorie, en effet, ne fut jamais qu'une codification généralement tardive des procédés des artistes créateurs ou une interprétation spéculative des combinaisons sonores réalisées. C'est donc dans une *pratique* antérieure à la théorie considérée que nous devons chercher l'explication de celle-ci. D'autre part, l'existence d'une *théorie* implique, avec un art désormais *systématisé*, une époque éloignée déjà des primes origines. C'est donc aux plus lointains essais de systématisation rudimentaire, qu'il nous faudrait demander le secret de l'empirisme primitif qui fut le germe, puis la base de la théorie subséquente. Or, c'est justement là que nous manquons de documents certains. Encore que fort hétéro-

gène, le total des textes que nous possédons sur la musique grecque est cependant considérable, mais le plus grave défaut de ces sources disséminées et disparates est que les plus abondantes sont précisément les plus modernes. La majorité des auteurs spéciaux, dont il nous reste des traités théoriques, appartient aux débuts de notre ère; le plus ancien et le plus célèbre, Aristoxène de Tarente, ne remonte pas plus haut que la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Au delà, nous sommes privés de tout ouvrage nettement technique et dépourvus, à bien peu près, d'informations contemporaines. Nous en sommes réduits aux vagues suggestions des *Problèmes* d'Aristote, au *Timée* et à quelques passages de Platon; enfin, pour tout le passé qui précède, à des renseignements épars dans toute la littérature antique, parmi les œuvres de savants, de philosophes, d'historiens, de poètes ou de compilateurs, où nous les trouvons relatés quelquefois à près de mille ans de distance. A mesure qu'on recule vers les origines, l'histoire se transforme ainsi en légende de plus en plus confuse ou contradictoire. Les explications qui se rapportent à la pratique ou à la théorie de l'art musical nous semblent de plus en plus équivoques ou demeurent impénétrables. Ceux qui nous les ont transmises les transcrivaient parfois sans peut-être y comprendre grand'chose eux-mêmes; ou bien, s'ils savaient de quoi ils parlaient, leurs lecteurs le savaient aussi, et ils ont négligé des détails pour nous essentiels. Leurs commentaires nous sont devenus quasiment lettre morte. Pour les entendre un peu clairement, il nous faudrait connaître précisément ce que nous y cherchons.

Les écrits des théoriciens professionnels nous sont plus intelligibles, mais leur modernité relative fait de cet apparent avantage un danger. En effet, le système qu'on y découvre, quoiqu'obscur et déconcertant dans ses détails, peut nous paraître assez aisément abordable au moins dans ses grandes lignes, grâce aux modes ecclésiastiques qui en dérivent et dont la théorie s'est perpétuée longtemps dans notre musique occidentale. On passe sans effort de Glareanus à Boèce, de Boèce à Aristide Quintilien ou Gaudence, on continue jusqu'à Euclide et Aristoxène, *en rencontrant un peu partout des définitions analogues et des termes identiques*. On est ainsi facilement entraîné à appliquer indistinctement, aux différentes phases d'un art dont le développement remplit plus d'une douzaine de siècles, un système composite, fatalement un peu bâtard, basé principalement sur des théories rédigées vers le déclin ou après la disparition de cet art; et on ne peut guère s'étonner qu'on se heurte bientôt, dans les textes, à des impossibilités, à des contradictions où se doive déployer l'ingéniosité des paléographes. Enfin, et ceci est pis encore peut-être, on en est inconsciemment induit, y pénétrant ainsi à rebours, à concevoir la musique grecque comme une sorte de prolongement de la nôtre dans le passé; non pas, certes, qu'on oublie laquelle a précédé ou suivi l'autre, mais on transporte à son insu dans l'ancienne, avec notre terminologie courante, nos catégories et nos définitions familières, nos habitudes ou préjugés, et on en est tout disposé à prêter sans le moindre embarras, même aux plus immémoriaux devanciers, notre expérience et notre sensibilité actuelles. Les méfaits de cette illusion sont d'autant plus commodément efficaces, que, nulle autre part peut-être, la routine ne fut cultivée avec une aussi opiniâtre sollicitude que dans le vocabulaire et les enseignements de la théorie musicale. On ne saurait rêver plus infatigable rabâcheuse. On retrouve aujourd'hui dans ses manuels des

expressions vingt ou peut-être trente fois séculaires. Depuis le moyen âge, on y constate immuablement, outre la vénération têtue de règles périmées, la persistance de définitions plus ou moins défigurées peu à peu, empruntées à des conventions caduques ou léguées par un art disparu, l'emploi constant des mêmes mots, de *termes techniques* consacrés, hérités de la tradition scolastique et adaptés aux conceptions ou empirismes consécutifs. Si les prescriptions du *contrepoint* de nos conservatoires diffèrent à peine, au fond, de celles d'un Jean de Muris, après comme avant celui-ci, les tradiments pythagoriciens de Boèce ont survécu si longtemps dans les traités, que ce n'est guère qu'au XVII<sup>e</sup> siècle qu'on les voit revêtir enfin, chez les exégètes, un caractère à peu près historique. Je possède un petit ouvrage purement didactique, réimprimé en 1705, où on peut reconnaître encore les trois *genres* des vieux Grecs sous le travestissement de «trois sortes de *Chants*; sçavoir le *Diatonique*, le *Chromatique* et l'*Enharmonique*»<sup>1)</sup>. Les exemples d'errements routiniers de cette espèce abondent, au surplus, dans la littérature scolastique ou historico-musicographique du XVIII<sup>e</sup> siècle. De tout temps, les théoriciens se sont plagiés sans vergogne, copiés et recopiés imperturbablement en faisant trop souvent étalage d'une inutile érudition de cuistre. Ceux de l'antiquité ne font pas exception à la loi générale. Ils s'attestent les dignes ancêtres de la corporation. Chez eux aussi, on lit et on relit les mêmes définitions, ressassées dans les mêmes phrases, énoncées par les mêmes mots. Seulement, de semblable façon que les mots *diatonique*, *chromatique* et *enharmonique* ont acquis désormais, dans notre théorie, un sens précis bien différent de celui qu'entendaient les Grecs, pareillement l'identité de certains termes techniques ne saurait rien prouver ailleurs et, bien loin de nous renseigner à priori, risque plutôt de nous fourvoyer en des analogies tendancieuses. L'*antiphonie* de Hucbald et les *sons antiphones* des Hellènes trahissent peut-être, par la dénomination commune, une filiation réelle entre les concepts, sans que ceux-ci pourtant en soient intégralement assimilables et que leurs résultats dans la pratique ne puissent même avoir été absolument dissemblables. En admettant que *συμφωνία* et *consonantia* aient pour équivalent verbal acceptable notre *consonnance*, il ne s'ensuit pas que ce mot traduise une notion demeurée durant trois mille ans intangible, une conception uniformément adéquate à notre sensation et à celle de Boèce, aux idées d'Aristoxène ou de Pythagore et aux systématisations semi-légendaires d'un Terpandre. Enfin, rien que chez les Grecs, dans cette théorie complexe, élaborée progressivement, et dont les traités conservés ne vous livrent que l'ultime ou pénultième aspect, il n'y a, pas plus qu'autre part, de plausible raison pour estimer à priori que les termes techniques aient inéluctablement correspondu à d'identiques contingences, au cours des neuf ou dix siècles d'évolution qui séparent la compilation d'un Aristide Quintilien des nomes de l'aulète Olympos. En réalité, si les théoriciens ont obstinément répété les mêmes mots, *ces mots n'ont pas toujours signifié la même chose*. Or les mots — et tout particulièrement les *termes techniques* — ne possèdent guère d'autre signification certaine que celle à eux attribuée par celui qui les emploie. Leur sens est expressément subordonné à l'évocation de l'objet auquel on les rattache et qui a pu varier. Car un mot ne définit pas nécessairement ce qu'il désigne et, plus il est vieux dans

1) Nouveau traité des règles pour la composition de la Musique . . . par C. Masson. 3<sup>e</sup> Ed. Paris, 1705. (p. 15 — chap. IV.)

l'usage, plus il a de chances pour être devenu peu à peu un instrument de pure convention, une expression inintelligible à qui ignore ce qu'elle exprime, et *dévoquée de son application originelle*. En outre, dans ces traités de rédaction tardive, parmi cette terminologie fatalement ambiguë par la diversité des sources et l'hétérogénéité du passé dont les apports successifs s'y résument ou s'y coudoient, il se rencontre aussi des mots inconnus, totalement disparus depuis, que nous devons renoncer à traduire et dont aucune analogie actuelle ou intermédiaire ne nous aide à deviner la signification. Ici encore, à tous égards et spécialement à l'endroit de la formation primitive du système, nous errons dans un labyrinthe. Pour pouvoir classer les étapes évolutives de cette théorie autant que pour y démêler ce qui en détermina l'éclosion, il nous faudrait savoir précisément ce que nous cherchons; pour comprendre les termes techniques perpétués aussi bien qu'abandonnés par la tradition scolastique, il nous faudrait connaître ce que ces termes représentaient alors et à tout instant, c'est-à-dire les éléments positifs de la théorie dont nous leur demandons le secret.

Le secours des sources se révélant, non seulement insuffisant pour nous instruire, mais apte à plutôt nous égarer, nous sommes acculés à l'hypothèse. Si nous ne savons rien de précis sur les origines, nous avons le droit de raisonner, quitte à soumettre nos inductions à la critique de la vraisemblance et à l'épreuve des textes. Il nous reste la ressource et le choix d'un postulat convenable. Nous pouvons dire: Si nous ignorons à peu près tout de la pratique et de la théorie musicales chez les Grecs aux époques primitives, nous savons néanmoins que l'art dont il s'agit était de la *musique*, laquelle ne saurait être constituée que de *sons*. Nous en sommes donc autorisés à admettre l'existence de quelque relation possible sinon inéluctable, entre la pratique ou la théorie de cet art inconnu, et la nature et les propriétés essentielles de la matière sonore. Cette matière nous apparaît aujourd'hui sous les deux espèces distinctes d'un *effet* et de sa *cause*; à savoir, du *son musical*, formé de *vibrations* périodiques de la durée desquelles résulte la hauteur ou intonation corrélatrice, et, d'autre part, du *corps vibrant générateur*, où les *dimensions* déterminent la durée de ces vibrations, autrement dit leur nombre pour un temps donné. Et, en effet, les diverses *formules de tétracorde*, que nous ont laissées quelques célèbres théoriciens de l'antiquité, sont exprimées, soit en *nombre de vibrations*, soit par des *longueurs de corde*. Ces témoignages de la dernière heure semblent donc corroborer pleinement notre postulat en ses conséquences logiques, et il ne nous resterait plus qu'à reconstituer la genèse d'une pratique empirique ou spéculative dont nous constatons ici des manifestations irrécusables. Cependant, cette conclusion peut fort bien ne pas nous paraître évidente, et même répugner à notre esprit.

Rien n'est plus propre à dérouter nos idées que cette représentation numérique des sons et des intervalles. Elle est incompatible avec les habitudes que nous tenons à la fois de notre éducation musicale et du confortable qui nous entoure. De ces habitudes, la plus inconsciente est de considérer la musique comme une sorte d'entité abstraite et immatérielle. Les jouissances qu'elle nous procure deviennent ce que nous appelons volontiers «les émotions de l'Art», sans que l'imprécision du mot nous gêne. Les beautés de cet «Art» sont le fruit de «l'inspiration»; ses *moyens* se trouvent à notre portée immédiate *dans les traités de nos théoriciens et sur nos ins-*

*truments*. Nous avons aujourd'hui à notre disposition le son *tout fait* : on nous l'apporte à domicile avec nos pianos et nous chargeons un accordeur d'en déterminer la justesse. Nous parlons avec sécurité de *quartes*, de *quintes*, de *septièmes*, de toute la collection de nos *intervalles*, dont notre terminologie et notre écriture nous fournissent une dénomination ou une figuration conventionnelles ; et si l nous plaît d'en entendre, nous frappons deux notes sur un clavier. Nous ne connaissons plus, de notre art sonore, que des mots, des signes et l'effet éprouvé. Et cela nous semble si naturel, que nous imaginons difficilement qu'il n'en ait pas toujours été de même. Il ne nous vient pas à la pensée de nous demander quelle put être l'origine de ces *intervalles* qui nous sont si familiers ; comment on en put arriver, avant de leur donner un nom et de les employer, à les découvrir, à les distinguer et à les déterminer. Bien des gens seraient stupéfaits si on leur insinuait que ces *intervalles* n'ont pas existé de tout éternité. Aussi ne sommes-nous nullement étonnés, même en présence d'un art musical fort éloigné de nous dans les siècles, d'y rencontrer une *théorie* où nous pouvons tant bien que mal appliquer notre terminologie traditionnelle. Le contraire nous surprendrait plutôt. Enfin, parmi tous nos inconscients préjugés, le plus enraciné peut-être est celui du *tempérament*. La plupart des musiciens ne doutent pas un instant de l'existence réelle de notre *tempérament égal*, dont l'invention remonte à peine à deux cents ans, et quoique son absolue *irréalité pratique* soit évidente. A l'égard des instruments accordés *d'après l'oreille*, en effet, sa justesse est impraticable à priori et, le cas invraisemblable échéant, n'y pourrait être qu'éphémère, puisque la moindre variation dans la température ambiante la détruirait aussitôt. Dans l'orchestre, les cuivres, les bois et le quatuor produisent simultanément des sons éventuellement naturels, pythagoriciens et tempérés, ou tout simplement faux. Au fond, toute la musique que nous entendons est toujours fatalement plus ou moins *fausse*, mais nous ne nous en apercevons pas. Aussi, grâce à ce préjugé du *tempérament*, à l'ignorance, où notre éducation nous laisse, de la nature et des propriétés essentielles du son, matière première de l'art musical, nous sommes irrésistiblement portés à tenir toute représentation numérique, analogue à celle des tétracordes grecs, pour de pures spéculations mathématiques n'ayant rien de commun avec, non seulement « l'Art », mais la musique. Le son *musical* étant constitué de *vibrations*, il n'en reste pas moins cependant que de telles formules, exprimées en *nombre de vibrations* ou en *longueurs de corde*, ne représentent rien autre chose que la *réalité du phénomène sonore objectif* énoncé vaguement par les mots conventionnels de notre terminologie. Loin de nous paraître négligeable, la constatation de ces expressions numériques est donc pour retenir notre attention. Comment les Grecs aboutirent-ils à un usage de ce genre dans leur théorie musicale ?

Il faut tout l'aveuglement de nos habitudes pour qu'il nous soit besoin de réfléchir afin de répondre à cette question et d'entrevoir ce que le fait peut impliquer à propos des origines, — surtout en remarquant que certaines de ces formules expriment des *longueurs de corde*. De même que, chez tous les peuples de l'antiquité, la légende conférait à la musique une origine divine, pareillement on se plaît aujourd'hui volontiers à la proclamer issue spontanément d'un instinct primordial, d'un don inné et inhérent à la voix humaine. L'hypothèse d'un chant naturel à l'homme, et de tout temps spontané, est un postulat invérifiable et que la rareté, même encore



en notre modernité héritière d'un si long passé de culture, des individus capables instinctivement de quelque justesse d'intonation, ne semble pas moins démentir que la lente et séculaire évolution de l'art musical. Elle suggère, en tout cas, les plus fortes objections si on en prétend déduire la trouvaille et la détermination *intuitives* rien que des trois plus simples «*consonnances*»; puis, par-dessus le marché, leur systématisation consécutive en *modes* et leur altération en *genres*. Une conception et ses conséquences de cette espèce ne sont peut-être pensables et admissibles sans embarras que pour notre esprit accoutumé au son *tout fait*, inconsciemment et depuis des générations éduqué à l'apprécier d'après l'oreille, joué sur un instrument dont nous ne connaissons guère que le doigter. Mais les Grecs *n'avaient pas de piano*. En revanche, ils possédaient des instruments que, spécialement aux époques reculées, les musiciens devaient confectionner eux-mêmes. Ils n'avaient pas le son tout fait; il leur fallait le fabriquer. La durée et l'importance d'une telle pratique sont démontrées par cette particularité que, non seulement dans la fable, mais longtemps après dans l'histoire, le nom des musiciens fameux ou plus modestement célèbres est presque toujours attaché, par surcroît, à l'invention ou au perfectionnement d'un instrument. Or, même en acceptant l'hypothèse intuitive, pour obtenir ainsi le son imaginé, ils étaient obligés de se conformer aux lois du phénomène sonore, aux propriétés de la matière employée, et de découvrir par là les proportions nécessaires à la production du son désiré. En tout état de cause, *l'existence et la pratique artistique d'un instrument implique donc la connaissance des rapports de longueur de corde ou de tuyau propres aux sons ou intervalles exécutés*. Enfin, la division mesurée d'une corde est le principe du *monocorde* dont, sans doute pour le cas qu'il en fit, on attribue abusivement la découverte à Pythagore. Selon la tradition, les dernières paroles du philosophe mourant à ses disciples furent: «Cultivez le monocorde!» Cette recommandation suprême est soulignée par le rôle capital de Pythagore dans le développement initial et la systématisation de la musique grecque. A quelque point de vue que ce soit, spécifiquement musical, historique, empirique, théorique ou autre, nous sommes donc ici légitimement fondés à employer la *division des cordes ou des tuyaux* pour nous éclairer éventuellement sur les origines.

Cependant nous n'en serions guère plus avancés s'il fallait nous contenter de réaliser par ce moyen ce que nous lisons dans les textes. Il nous est loisible aujourd'hui de diviser à notre gré tuyaux ou cordes afin d'en obtenir n'importe quelle échelle, gamme, mode ou genre. Mais nous recherchons les origines, et la question est de savoir par quoi commencer pour commencer par le commencement. C'est là précisément ce qui peut nous embarrasser le plus, si nous voulons éliminer l'arbitraire. Pour imaginer la pratique, antérieure à toute théorie, dont l'empirisme en put engendrer vraisemblablement le système, il faut nous transposer par la pensée dans une atmosphère adéquate, c'est-à-dire avant tout ignorer jusqu'à l'embrion du système ignoré par les praticiens primitifs, et nous garder soigneusement d'accorder à ceux-ci, sans justification, le moindre bénéfice de notre confortable et de notre expérience héritée ou acquise. Nous ferons donc, non seulement abstraction de tout ce que nous savons de l'histoire et de la théorie de l'art grec, mais aussi *table rase de toutes nos connaissances*, et nous reculerons par l'hypothèse aussi loin que possible dans le passé.



Nous nous mettrons pour un instant dans la peau d'un homme le plus primitif qui se puisse rêver, quelque chose comme un anthropopithèque, et nous supposerons que cet être à peine humain ne soit pas doué naturellement de la faculté de chanter, soit privé de toute intuition musicale innée, et ne puisse éprouver à cet égard et traduire que des impressions reçues du dehors par l'intermédiaire de ses sens obtus.

Dans ces conditions, il ne discernera d'abord du milieu ambiant que des bruits d'intensité différente. Il est infiniment probable que cela dut se passer ainsi en réalité. Les trente siècles de l'évolution musicale, depuis Olympos jusqu'à nous, démontrent combien l'accoutumance de l'oreille humaine aux combinaisons sonores fut lente et graduelle. Il fallut peut-être tout un âge de notre terre à nos ancêtres primitifs pour percevoir, puis distinguer nettement des sons d'après leur *acuité* ou *gravité*. Il leur en fallut peut-être autant pour que, par une éducation sensorielle inconsciente, ils y éprouvassent quelque plaisir, grâce à la fabrication d'instruments grossiers ou imparfaits, fournissant des sons d'intonation fortuite, arbitraire et plus ou moins « fausse ». La prime apparition d'un *instrument* sonore implique l'intervention du hasard pour l'utilisation des ressources adéquates, et en même temps un état de civilisation assez avancé pour assurer, dans l'existence humaine, quelque sécurité indispensable à des loisirs. La pratique instrumentale entraîne, comme conséquence, un développement progressif du discernement sensoriel. Après une période d'empirisme indifférent et de distraction individuelle, il en dut résulter, dans la facture, des perfectionnements nécessaires à l'obtention de sons fixes, identiques, propres à des exécutions communes, à la reproduction successive ou à un unisson simultané de mélodies rudimentaires. D'autre part, au cours de la cristallisation peut-être séculaire de ce stade esthétique primaire, on doit accepter la probabilité d'une évolution parallèle de la faculté de chanter. On peut même attribuer à cette évolution une certaine autonomie; admettre que l'instinct musical, suscité, secondé, cultivé ou guidé d'abord par l'empirisme instrumental, ait été capable bientôt d'un essor indépendant, de s'élever jusqu'à l'inspiration libre et spontanée, — quoique peut-être incohérente, — sous l'influence des passions, de l'ivresse ou de l'enthousiasme, et se soit épanoui naturellement par ailleurs en naïves chansons populaires. On aurait certes le droit de prétendre que cet empirisme hybride constituât, en somme, un *art* véritable, encore que primitif; mais un art en pleine anarchie évolutive, un art tout *subjectif* où s'enchevêtraient deux facteurs essentiellement antagonistes: le chant propre à la voix humaine et le mélос dicté par le hasard ou l'arbitraire de la fabrication instrumentale. Il semble que cette évolution subjective et hétérogène ait pu se poursuivre et se soit en effet poursuivie longtemps à l'aventure, voire peut-être jusqu'en de lointaines civilisations somptueuses, raffinées et barbares, avant qu'on ait ressenti le besoin d'introduire un peu d'ordre dans ce désordre, ou qu'on y fût inconsciemment amené.

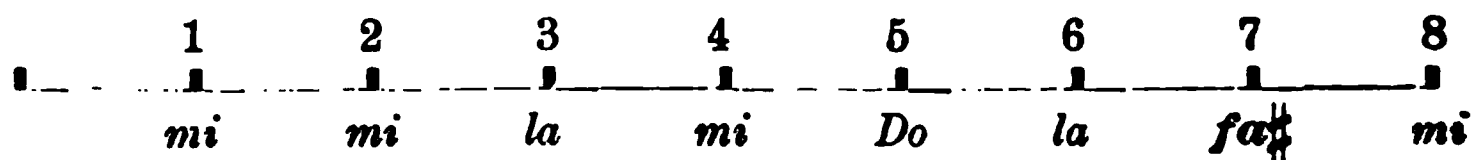
L'idée d'une systématisation des éléments d'un art implique un état d'esprit *objectif* accessible seulement à un assez haut degré de culture, et de culture plutôt intellectuelle; néanmoins, elle peut naître et s'imposer empiriquement, — spécialement à l'égard de l'art musical. Si rien n'est plus étranger aux élans de la sensibilité instinctive, superflu à l'inspiration et au chant spontanés, nulle conception, au contraire, ne saurait plus logiquement découler de l'empirisme et des progrès de la facture *instrumentale*.

La confection d'instruments à sons fixes, aptes à l'exécution de mélodies identiques au moyen des sons d'une échelle commune, si rudimentaire fût-elle, comporte de multiples observations. On ne peut arriver à fabriquer deux instruments à cordes ou à tuyaux de ce genre, sans y découvrir pas à pas les effets, soit de la tension, de la longueur ou du poids de la corde, soit des longueur et diamètre du tuyau, de l'épaisseur de ses parois et des dimensions de ses trous latéraux éventuels. Ces connaissances, plus ou moins précises, résultent forcément de la pratique. En opérant par tâtonnements inévitables, les praticiens primitifs ne tardèrent pas sans doute à être frappés du rôle capital, en l'espèce, de la *mesure* et des *proportions*. Rien que par les difficultés qu'ils rencontraient pour la reproduction d'une échelle arbitraire, ils purent en être incités à fabriquer un instrument *objectivement*, si j'ose dire, en expérimentant sur des mesures constantes et suivant les procédés les plus simples. Ils purent doubler, tripler, quadrupler, etc. . . la longueur d'un tuyau, par exemple; puis, aboutir à comparer les sons obtenus avec ceux produits par des longueurs respectivement égales aux précédentes, prises sur une corde tendue, et remarquer leur différence. Le développement du sens musical aidant, ils purent en déduire les corrections nécessitées, sur les tuyaux, par le diamètre du forage et d'autres causes, et constatant la régularité des sons fournis autant que la commodité pratique de la division de la *corde*, prendre enfin celle-ci pour étalon de mesure et, en réalité, de *systématisation*. Car ils ne possédaient pas seulement ainsi tous les éléments pertinents pour la fabrication d'instruments à sons fixes, d'intonation déterminée et commune; mais, avec la coordination, qui s'ensuivait, des échelles, ils intronisaient inconsciemment dans la musique le principe d'une *systématisation*, imposée par la pratique et conforme aux propriétés de la matière sonore, qui pouvait constituer, pour un art en formation, une base aussi inéluctable que sûre et un *fondement naturel*. Nous verrons que toute la théorie de la musique grecque en dérive.

Incarnée d'abord en des doigts et, bientôt, signes ou tablatures chiffrées peut-être, une telle systématisation correspondait au fond, dès l'origine, à des proportions numériques exprimables en *longueurs de corde*. Avant d'en rechercher, dans les textes, le processus d'évolution empirique ou spéculative, nous allons l'effectuer à priori, par la division d'une corde tendue, et en commençant par les divisions les plus simples.

Et nous procéderons ainsi:

Soit une corde tendue, nous pouvons, par exemple, la diviser en deux parties, puis chacune de ses moitiés en deux, puis chacun de ses quarts en deux. En nous arrêtant là, nous aurions obtenu 8 parties égales et, au moyen d'un chevalet déplacé, nous pourrions faire résonner successivement  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$  et enfin  $\frac{8}{8}$  de la corde totale, correspondant respectivement à des cordes de longueur 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8, et produisant des sons adéquats. Nous figurerons ce genre d'opération et ses divers résultats par une ligne droite, où les nombres placés au-dessus de chaque division représenteront les *longueurs de corde* respectivement considérées, et nous écrirons au-dessous les noms des sons corrélatifs. Ce qui, pour la division proposée comme exemple, nous donnerait, en allant de l'aigu au grave:





La notation graphique, employée ici pour distinguer les différentes espèces de sons, est basée sur les règles suivantes:

1<sup>o</sup> Les sons, produits par le rapport 3 (*quintes*) et ceux produits par le rapport 5 (*tierces*), sont différenciés par les *initiales majuscules* ou *minuscules* de leurs noms imprimés en *italique*. Ex.: *mi* — *Do*; *la* — *Do*.

2<sup>o</sup> Les sons produits par le rapport 7 sont imprimés en *caractères gras*. Ex.: *Do* — *Si* 7; *fa* 7 — *mi*.

3<sup>o</sup> Les sons produits par le rapport 11 sont imprimés en *batarde*. Ex.: *Do* — *Fa* 11; *si* 11 — *mi*.

4<sup>o</sup> Les sons correspondant aux autres nombres premiers, 13, 17, 19 etc. sont imprimés indistinctement en caractères ordinaires.

5<sup>o</sup> Tous les sons en rapport d'octave, de quinte, de 7<sup>e</sup>, de 11<sup>e</sup>, de 13<sup>e</sup>, 17<sup>e</sup>, 19<sup>e</sup> etc. ont des *initiales identiques*.

Malgré son imperfection, cette notation graphique a l'avantage de souligner la différence d'espèce et d'intonation des sons *homonymes* les plus usités. A l'égard des rapports de *quinte* et de *tierce*, elle ne confond que des sons fort éloignés; par exemple: *la* 7, tierce de *Do*, et *la* 11, huitième quinte inférieure de *mi*. D'ailleurs, le nom des sons est toujours accompagné de la *longueur de corde* correspondante ou, plus tard, du *nombre de vibrations*.

Ceci posé, pour procéder par les opérations les plus simples, nous ne nous servirons que des divisions en  $\frac{1}{2}$  et en  $\frac{1}{3}$  appliquées, d'abord à la corde totale, puis à chacune des subdivisions consécutivement réalisées.

Pour une corde de longueur totale  $n$ , nous pourrions obtenir de la sorte:

$$\text{I. — } n \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{n}{64}$$

$$\text{II. — } n \times \frac{1}{3} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{n}{48}$$

$$\text{III. — } n \times \frac{1}{3} \times \frac{1}{3} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{n}{72}$$

On aboutit ainsi au tableau ci-contre<sup>1)</sup>.

Et, dans ce tableau, on découvre aussitôt les *éléments fondamentaux de la théorie musicale des anciens Grecs*.

On y rencontre:

1<sup>o</sup> les trois genres:

a) Le *genre diatonique*, et précisément d'abord sous deux aspects dont Ptolémée nous a conservé les formules; à savoir, le *diatonique égal* ( $\frac{9}{16} \times \frac{10}{11} \times \frac{11}{12} = \frac{3}{4}$ ):

$$\begin{array}{cccc} 9 & 10 & 11 & 12 \\ la & sol & fa & mi \end{array}$$

et le *diatonique de Didyme* ( $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} \times \frac{15}{16} = \frac{3}{4}$ ):

$$\begin{array}{cccc} 24 & 27 & 30 & 32 \\ la & sol & Fa & mi \end{array}$$

enfin, le *diatonique synton* de Ptolémée et, ainsi qu'on verra, d'Aristoxène, dont la formule de *vibrations* ( $\frac{10}{9} \times \frac{9}{8} \times \frac{6}{5} = \frac{3}{4}$ ) est représentée ici par les *longueurs de corde* corrélatives:

1) Pour plus de clarté, on n'a noté, des subdivisions extrêmes ( $\frac{n}{84}$ ,  $\frac{n}{128}$  et  $\frac{n}{192}$ ) que les sons nécessaires à montrer la concordance des tétracordes dans l'octave *dorienne*.

36	40	45	48
la	Sol	Fa	mi

b) Le *genre chromatique*, conforme à la formule  $\frac{6}{7} \times \frac{4}{5} \times \frac{5}{8} = \frac{3}{4}$ , publiée par M. E. Ruelle

12	14	15	16
la	fa $\sharp$	Fa	mi

c) Le *genre enharmonique* de Didyme ( $\frac{4}{5} \times \frac{3}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{3}{4}$ )

24	30	31	32
la	Fa	mi $\sharp$	mi

2° En combinant les trois divisions de la corde, on obtient les *systèmes conjoint* et *disjoint* dans les trois genres :

a) Par exemple, pour le *diatonique égal* de Ptolémée :

I.	9	10	11	12	
	ré	Do	si $\flat$	la	
				↓	
II.			8	9	10
			si	la	Sol
					fa
					mi
			↑		
III.	9	10	11	12	
	mi	Ré	do	si	

où les sons de la corde II sont respectivement consonnants à la *quarte* avec les sons de la corde I, et à la *quinte* avec ceux de la corde III.

b) D'autre part, pour le *chromatique* et l'*enharmonique* :

I.					12	14	15	16
					la	fa $\sharp$	Fa	mi
					24		30	31
					la		Fa	mi $\sharp$
					↑			mi
II.	12	14	15	16	18			
	mi	do $\sharp$	Do	si	la			
	24		30	31	32			
	mi		Do	si $\sharp$	si			
			↓					
III.			12	14	15	16		
			si	sol $\sharp$	Sol	fa $\sharp$		
			24		30	31	32	
			si		Sol	fa $\times$	fa $\sharp$	

où les sons de la corde II consonnent à la *quinte* avec les sons de la corde I et à la *quarte* avec ceux de la corde III.

3° On s'en explique la suprématie fondamentale de la *quarte*, seul intervalle capable de produire, dans les limites de l'octave, les sons convenablement consonnants d'où résultent les *systèmes conjoint* et *disjoint*.

4° On constate enfin que cette division de la corde a pour conséquence une échelle *dorienne*, propre à réaliser les trois genres et les deux systèmes par une sorte de génération spontanée et logique. On reconnaît ainsi pourquoi l'octave *dorienne* put devenir le noyau central du *système parfait*, demeurer le prototype générateur des genres, dont elle imposa la formule et la place aux autres échelles modales, et on comprend la primauté du *Dorien*, «le mode grec par excellence», dans un art auquel il fournissait

des assises naturelles, d'une régularité, cohérence, ordre et symétrie apolli-niennes.

On en peut donc d'ores et déjà conclure en toute assurance que la *théorie* de la musique grecque, loin d'être issue de l'arbitraire ou de la convention, était *basée sur la nature*, en tant que dérivant d'une analyse, empirique à l'origine, et d'une interprétation bientôt plus ou moins spéculative d'un des aspects du phénomène sonore objectif. Quelque incertaines, au regard d'une conformité réelle avec les faits, que puissent apparaître les hypothèses, nullement invraisemblables, qui nous ont amenés à cette division de la corde; que cette évolution systématisatrice se soit accomplie parallèlement pour les cordes et les tuyaux et selon un quelconque processus, les résultats qu'on obtient en l'effectuant ainsi à priori n'en sont pas moins péremptoirs. On peut en tirer quelques enseignements immédiats.

### Crousis.

Cette division de la corde tendue constituait ce que les Grecs dénom-maient *crousis*, (χροῦσις, littéralement «*battement de la corde*», ainsi que traduisait le vieil Amyot). En donnant à ce terme technique, comme on l'a fait depuis, la signification tendancieuse d'*accompagnement instrumental*, on aboutit à des non-sens et à des obscurités inextricables. Sa traduction littérale, au contraire, exprime fort bien la pratique à quoi correspondait le terme: après avoir divisé la corde selon telle ou telle longueur considérée, on mettait cette corde en branle en la *frappant* (χρούω) pour entendre le son produit par les *battements* dont elle frappait l'air. Les Grecs en arri-vèrent, bientôt sans doute, à représenter les résultats de la *crousis* par ce qu'ils appelaient des *diagrammes*, et ces résultats pouvaient être d'une ob-servation très délicate. On lit, en effet, dans Bacchius<sup>1</sup>):

«*Un diagramme est une figure géométrique employée pour rendre sensible par les yeux ce qui serait difficilement discerné par l'oreille*».

Cette définition confirme à la fois la véritable acception du mot *crousis*, et justifie la subtilité des nuances constatables entre certains sons de notre tableau; car ce tableau, en réalité, est un *diagramme* ou la réunion de trois diagrammes superposés.

En outre, ce tableau représente le principe des compositions *tricordes* (τρίχορδα) des musiciens de l'époque archaïque, Olympos, Terpandre et leur école, dont Plutarque célèbre la simplicité et la beauté. Par une *crousis* qui paraît avoir été déjà spéculative en même temps qu'inhérente à la sys-tématisation instrumentale, ils en combinaient leurs *nomes* (νόμοι: *lois*), sortes d'échelles ou de mélopées types qui déterminaient les *harmonies* et *rythmes* qu'on devait observer strictement jusqu'à la fin d'une composition musicale. Rien que sous l'aspect qu'en offre notre tableau, les combinaisons possibles étaient nombreuses et suffisantes pour l'éventualité des trois *genres* et de plusieurs *modes*. Elles devenaient innombrables par la subdivision consécu-tive des intervalles.

On trouve une première preuve des allégations qui précèdent dans un passage de Plutarque (περί μουσικῆς Wechel. 1137—38), où on rencontre

1) . . . διαγράμματι δὲ χρώμεθα, ἵνα τὰ τῇ ἀκοῇ δύσληπτα πρὸ ὀφθαλμῶν τοῖς μαν-θάνουσι φαίνεται. (*Bacchii Gerontis Isagoge. Mb. 15.*)



aussi une indication sur ce que fut peut-être le *trope spondiaque*. Ce trope semble avoir consisté dans l'échelle suivante, qui se forme dans le diagramme II :

6	7	8	9	10	11	12
mi	do♯	si	la	Sol	fa	mi

Plutarque explique, en effet, que ce n'est point par ignorance qu'Olympos, Terpandre et leur école n'ont pas usé d'un grand nombre de cordes et de la variété interdite à l'égard des nomes. Il en prend à témoin leurs ouvrages qui, dans leur grande simplicité et étant « constitués des seules combinaisons fournies par trois cordes » (τρίχορδα)<sup>1)</sup>, l'emportent cependant en excellence sur les compositions multicordes et variées, de sorte que personne ne saurait imiter la manière d'Olympos ni l'égaliser. Et il continue :

« Or, que les anciens ne s'abstenaient pas par ignorance de la *trite* dans le *trope spondiaque*, c'est ce qu'ils montrent bien dans l'usage de la *crousis*. Ils n'auraient pas employé la *trite* (Do ou do) en consonnance avec la *parhypate* (Fa ou fa), s'ils ne l'avaient pas connue . . .<sup>2)</sup> »

<i>Trope Spondiaque</i>	{	N.	Pn.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.	
		6	7	8	9	10	11	12	
		<i>mi</i>	<i>do</i> ‡	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	
<i>Crousis</i> (12 × 2 × 2)	{	N.	Pn.	Tr.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.
		24	27	30	32	36	40	45	48
		<i>mi</i>	<i>ré</i>	<i>Do</i> ×	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>Fa</i> ×	<i>mi</i>
<i>Crousis</i> (12 × 3)	{	N.	Pn.	Tr.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.
		18	20	22	24	27	30	33	36
		<i>mi</i>	<i>Ré</i>	<i>do</i> ×	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>fa</i> ×	<i>mi</i>

« . . . Mais il est évident que ce fut le caractère de la beauté conférée au *trope spondiaque* par l'absence de la *trite* (Do ou do), qui détermina leur sentiment esthétique à conduire le mélос directement à la *paranète* (do♯) ».

« On peut en dire autant à propos de la *Nète* . . . » — (Il faut entendre ici la *Nète des conjointes*, puisque c'est là l'autre son (ré) qui manque aussi au *trope spondiaque*) — « . . . Car ils pratiquaient l'usage du son correspondant (ré), dans la *crousis*, en dissonance avec la *paranète* (Ré) et en consonnance avec la *mèse* (la) . . .<sup>3)</sup> ».

Crousis (12 × 2 × 2)	{	N.	Pn.	Tr.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.
		24	27	30	32	36	40	45	48
		mi	ré	Do	si	la	Sol	Fa	mi
Crousis (12 × 3 × 2)	{	36	40	45	48	54			
		mi	Ré	Do	si	la			
			*						

1) . . . τρίχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἀπλᾶ διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυχόρδων, ὥς μηδέμα δύνασθαι μιμήσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον . . .

2) Ὅτι δ'οἱ παλαιοὶ οὐ οἱ ἄγνοιαν ἀπείχοντο τῆς τρίτης ἐν τῇ σπονδειαζοντι τρόπῳ, φανερόν ποιεῖ ἡ ἐν τῇ κρούσει γενομένη χρῆσις· οὗ γὰρ ἂν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεχρησθαι συμφώνως μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν . . .

3) ἀλλὰ ὅτλον ὅτι τὸ τοῦ κάλλους ἥθος, ὃ γίνεται ἐν τῇ σπονδειακῇ τρόπῳ διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξαίρεσιν, τοῦτ' ἵν' τὸ τὴν αἴσθησιν αὐτῶν ἐπάγον ἐπὶ τὸ διαβιβάζειν τὸ μέλος ἐπὶ τὴν παρανήτην. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης· καὶ γὰρ ταύτῃ πρὸς μὲν τὴν κρούσιν ἐχρῶντο καὶ πρὸς παρανήτην ὁμόφωνως καὶ πρὸς μέσην συμφώνως . . .

(Dans le *système disjoint*, que la présence de la *paramèse* implique ici, la véritable *paranète* serait *Ré* consonnant par *quinte* avec la *lichanos Sol*, et non pas *ré* consonnant par *quarte* avec la *mèse la*.)

«... Mais dans le mélос, ce son ne leur semblait pas propre au *trope spondiaque*.»

«Et non seulement à ceux-là...» — (C'est-à-dire à ceux qui pratiquaient le *trope spondiaque*) — «... mais tous agissaient pareillement à l'égard de la *nète des conjointes* (*ré*). Car, en tant que *crousis*, ils la pratiquaient en dissonance avec la *paranète* (*Ré*), (la *paramèse*) et la *lichanos* (*Sol*).» — (Voir l'exemple précédent.) — «Mais, en tant que mélос, ils auraient eu honte de s'en servir, à cause du *caractère* (*éthos*) qui en résulte<sup>1</sup>).»

Le texte de ce dernier paragraphe semble altéré et «... la *paramèse*...» est peut-être une interpolation de copiste. Néanmoins on peut remarquer que, dans la corde I de notre tableau, qui fournit précisément la *nète des conjointes* (*ré*) avec le *tétracorde conjoint* régulier (9—10—11—12, et par *crousis* poussée plus loin 36—40—45—48), on rencontre dans la *crousis* le *tétracorde disjoint mi* (16) — *ré* (18) — *Do* (20) — *si* (21), où, non seulement le *ré* dissonne en tant que *paranète* et avec la *lichanos* régulière (*Sol*), mais où le *si* de «la *paramèse*» consonnante est remplacé par un *si* dissonant. Nous trouverons ailleurs une confirmation de notre hypothèse sur le *trope spondiaque* et aussi une indication sur le sens du mot *caractère* (*ἦθος*), appliqué au mélос ou aux échelles, et qui paraît avoir été attaché à des différences d'intonation fort subtiles et ressortir plutôt à des conceptions esthétiques basées sur une sorte de métaphysique du nombre.

Enfin, voici une autre preuve de la véritable signification du mot *crousis* et de l'exactitude de sa représentation dans les diagrammes de notre tableau. Près de mille ans après la pratique archaïque rapportée par Plutarque d'après un texte perdu d'Aristoxène, Gaudence définit les sons *paraphones* comme intermédiaires entre les sons *symphones* et *diaphones*. Et il ajoute:

«Dans la *crousis*, les sons *paraphones* paraissent consonnants, tels ceux qui limitent l'intervalle de trois tons de la *parhypate* des moyennes à la *paramèse*, et l'intervalle de deux tons de la *lichanos* ou *diatonique* des moyennes à la *paramèse*<sup>2</sup>).»

Or, dans le *système parfait* dont il s'agit ici, la *parhypate* des moyennes correspond à un **FA**, la *lichanos* à un **SOL** et la *paramèse* à un **SI** du triple diagramme dorien de notre tableau. Et, en nous y reportant, nous trouvons, accompagnés de leur longueur de corde, un *si* (21) de la corde I et un *si* (32) de la corde II, dont la différence est  $\frac{6}{8}\frac{1}{4}$ ; un *sol* (27) de la corde I et un *Sol* (40) de la corde II, dont la différence est  $\frac{8}{8}\frac{1}{0}$ ; un *Fa* (15) de la corde I et un *fa* (17) de la corde III, dont la différence est  $\frac{1}{1}\frac{3}{3}\frac{5}{8}$ , c'est-à-dire des sons de très faible différence d'intonation et répondant en tous points à la définition de Gaudence. Il y avait naturellement bien d'autres sons *paraphones* que ceux-ci, que Gaudence d'ailleurs ne cite qu'en manière d'exemple et qui nous suffisent à démontrer par le fait ce qu'était la *crousis*, laquelle

1) ... κατὰ δὲ τὸ μέλος οὐκ ἐφαινότο αὐτοῖς οἰκεῖα εἶναι τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ. (Ὁ μόνον δὲ τούτοις, ἀλλὰ καὶ τῇ συνημμένων νήτῃ οὕτω κέχρηται πάντες· κατὰ μὲν γὰρ τὴν κρούσιν αὐτὴν διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην (καὶ πρὸς παραμέσιν) καὶ πρὸς λιγανόν...

2) ... παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι· ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσιν καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσιν. (Gaudence: *Isagoge*. Mb. 11—12).

nous révèle à son tour à quelle réalité s'appliquait, à tout le moins au temps de Gaudence, le terme technique de sons *paraphones*, dont nous ne possédons aucun équivalent ou analogue.

### Olympos.

Tandis que les noms d'Orphée et d'Amphion, pour la lyre et la citharodie primitive, ne se rapportent guère qu'à de vagues légendes, il semble que les primes indices d'une systématisation de l'art musical doivent être reconnus dans les innovations d'une sorte de lignée d'aulètes venus de Phrygie à une époque incertaine, mais fort éloignée. Il est remarquable que ce soit au Phrygien Olympos, personnage à peu près mythique, que Plutarque, d'après Alexandre Polyhistor, attribue «l'introduction en Grèce des *croumata* et des *ides dactyles*». Le mot *κρούμα* (coup, choc) offre précisément, avec la même dérivation (*κρούω*), une acception très analogue à celle du mot *crousis* et pouvait exprimer l'action de *frapper des cordes tendues*. Ce sens est d'ailleurs impliqué par l'emploi qu'en fait Platon et les écrivains postérieurs pour désigner le jeu d'instruments de ce genre et la pratique du *plektron*. D'autre part, ces *Ἰδαίοι Δάκτυλοι* peuvent d'autant mieux dérouter la traduction qu'ils se sont transformés dans la légende en génies fabuleux, baptisés aussi *Dactyles de l'Ida* ou *du mont Ida*. Clément d'Alexandrie, dans ses *Stromates*, les mentionne comme les «inventeurs des lettres dites d'Ephèse et de la manière de produire les rythmes musicaux, raison pour laquelle le doigter chez les musiciens (*οἱ παρὰ τοῖς μουσικοῖς δάκτυλοι*) en reçut la dénomination»<sup>1</sup>). L'extraction phrygienne de ces aulètes initiateurs établit une importation d'Asie-Mineure et évoque le voisinage des peuples sémites. Or, *main*, en hébreu, s'écrit **י** (*id*), mot dont les voyelles massorétiques ont fait **יָ** (*iad*) pour une prononciation fixée au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère et qui ne saurait intervenir en l'espèce. L'expression apparaît donc un doublet hébreu-grec (*id*, *main* — *dactyloi*, *doigts*), et devoir représenter une tablature instrumentale primitive où des *signes graphiques* correspondaient non seulement à des *doigts*, mais subséquemment à des *mesures* d'où s'ensuivait la position des trous ou des chevalets. La plus ancienne indication technique rencontrable dans les textes semble ainsi impliquer à la fois une division systématisée de la corde (*croumata*) assimilable à l'usage du monocorde, et la division corrélatrice de tuyaux percés d'ouvertures ouvertes ou bouchées avec les doigts de l'exécutant (*ides dactyles*) et figurée par des lettres; bref, tous les éléments d'une systématisation issue de l'empirisme pratique et contenant le germe d'une *théorie* basée sur la *division des cordes et des tuyaux*.

La chronologie de ces temps reculés est aussi contradictoire et obscure que l'ordre des innovations. Il semble que l'Olympos dont il s'agit soit l'ancêtre de la bande. Après lui viendrait Hyagnis auquel on attribue l'invention de l'aulos, du *tricorde* et de l'*harmonie diatonique* (Cl. d'Alex.), de l'*harmonie phrygienne* (Aristoxène, Athénée XIV, 624) et de plusieurs *nomes*; ensuite Marsyas le Silène, inventeur de l'aulos double, des *harmonies phrygienne, mixophrygienne et mixolydienne* (Cl. d'Alex.); enfin un nouvel Olympos, élève de Marsyas, aulète renommé entre tous, et à qui la création du *genre enharmonique* valut le titre glorieux de «fondateur de la belle musique

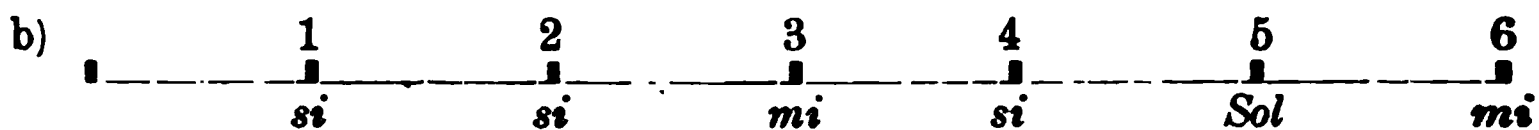
1) . . . εις οὓς ἡ τε τῶν Ἐφεσίων λεγομένων γραμμάτων καὶ ἡ τῶν κατὰ μουσικὴν εὐρεσις ῥυθμῶν αναφέρεται (οἱ ἔνι αἰτίαν οἱ παρὰ τοῖς μουσικοῖς δάκτυλοι τὴν προστηγορίαν ἐλήψαντο). (Clem. Alex. *Stromates*. I. 15. p. 781. Migne.)

grecque» (Aristox. chez Plut.). C'est seulement avec celui-ci que nous abordons au seuil, encore bien nébuleux pourtant, de l'histoire. Essayons cependant d'appliquer notre méthode en datant d'Olympos le Vieux l'introduction en Grèce de la division systématisée des cordes et des tuyaux, et opérons celle-ci en commençant *par les procédés les plus simples*.

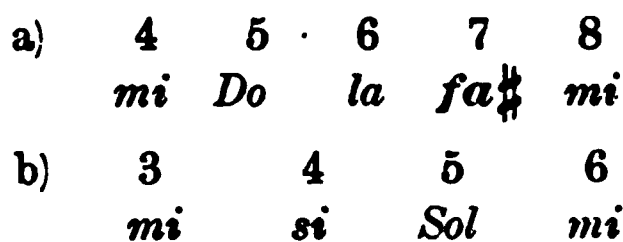
Nous pouvons diviser une corde en deux, puis chaque moitié en  $\frac{1}{2}$ , puis chaque quart en  $\frac{1}{2}$ ; d'où les longueurs de cordes et les sons:



En divisant la même corde ou une corde de longueur égale en 3; puis en 6 parties, nous obtenons pareillement:



Tous ces sons désormais à notre disposition par les moyens les plus simples, nous pouvons les reproduire indistinctement sur des instruments à cordes ou à tuyau. En les combinant dans les limites d'une octave, ainsi qu'Aristoxène nous apprend qu'agissaient les harmoniciens archaïques, nous aurons, avec *a* et *b*,



les éléments d'une échelle correspondant aux *longueurs de cordes* et aux *sons*:

	12	15	16	18	20	21	24
c)	mi	Do	si	la	Sol	fa $\sharp$	mi
d)	la	Fa	mi	ré	Do	si	la
e)	ré	Si $\flat$	la	sol	Fa	mi	ré

Car, pour plus de clarté, nous pourrions employer indifféremment l'une ou l'autre de ces échelles, qui correspondent également à ce résultat de la division de la corde.

Sous l'aspect *e*,

12	15	16	18	20	21	24
ré	Si $\flat$	la	sol	Fa	mi	ré

nous obtenons empiriquement, sans arbitraire ni spéculations mathématiques, au moyen des plus simples divisions de la corde ou des tuyaux

1<sup>0</sup> Un *Heptacorde* basé sur un tétracorde *phrygien*, et où, en mode *dorien*, le Si $\flat$  amorce un *système conjoint*; c'est-à-dire une échelle correspondant aux deux particularités capitales de la gamme archaïque traditionnelle.

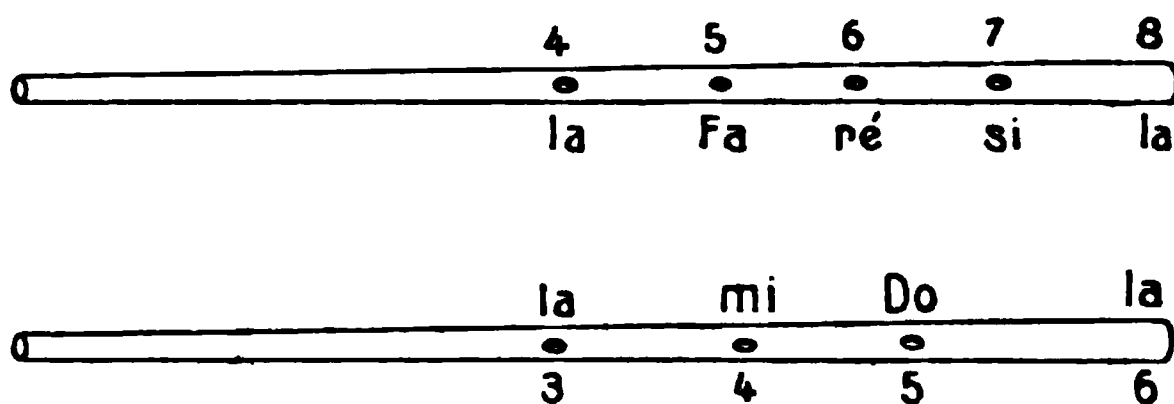
2<sup>0</sup> Trois *tétracordes* correspondant aux trois modes primitifs: le *phrygien* (sol—Fa—mi—ré), le *dorien* (la—sol—Fa—mi) et le *lydien* (Si $\flat$ —la—sol—Fa).

3<sup>0</sup> Une nouvelle justification de l'importance de la *quarte*, seul intervalle qui, dans cette échelle archaïque, fournisse par sa division en *tétracordes* trois aspects différents d'un intervalle identique, c'est-à-dire un élément précieux de contraste ou de variété dans un art *monodique*.

4<sup>o</sup> On s'en expliquerait déjà le rôle principal accordé, dans la théorie subséquente, au *tétracorde* qui, dès les origines, fournit, avec le susdit élément de variété, non seulement les trois *modes* primordiaux, mais aussi le *genre* dit depuis *diatonique*.

Il nous serait loisible de rechercher, dans les diverses expressions (c, d, e) de cette échelle et leurs combinaisons, la possibilité des innovations attribuées à Hyagnis et à Marsyas. Mais, outre que ces innovations nous sont rapportées à dix ou peut-être douze siècles de distance, cette échelle n'était vraisemblablement pas la seule pratiquée par les musiciens archaïques, et, à l'égard de personnages aussi fabuleux, l'hypothèse serait fastidieuse. Nous nous contenterons d'inférer de ces textes et d'autres à la réalité d'une systématisation déjà fort avancée, (comportant l'usage du *diatonique* et du *chromatique*), antérieure au second Olympos, qu'on situe d'ordinaire dans la première moitié du VII<sup>e</sup> siècle avant J. C. Enfin, nous remarquerons que cette échelle, de plausibilité évidente, constitue une gamme *incomplète* basée sur le tétracorde *phrygien*. Or, selon l'unanimité des textes, le *phrygien* est le mode particulièrement propre à l'aulos, et l'absence de certaines notes d'une échelle est précisément le principe du *genre enharmonique*. Nous en sommes donc autorisés à demander à cette échelle la solution de l'énigme incarnée par le *genre enharmonique* et son invention par l'aulète Olympos<sup>1</sup>).

1) On peut remarquer, en outre, que cette échelle paraît correspondre tout particulièrement à la pratique et même à l'invention de l'*aulos double*, instrument favori de Marsyas et de son élève Olympos. Cet *aulos double*, en effet, avec son échelle heptacorde pouvait être très naturellement constitué de *deux aulos monocalames*, percés selon les divisions les plus simples, produisant les échelles primaires et ayant respectivement 4 et 3 trous, l'orifice donnant le son fondamental grave.



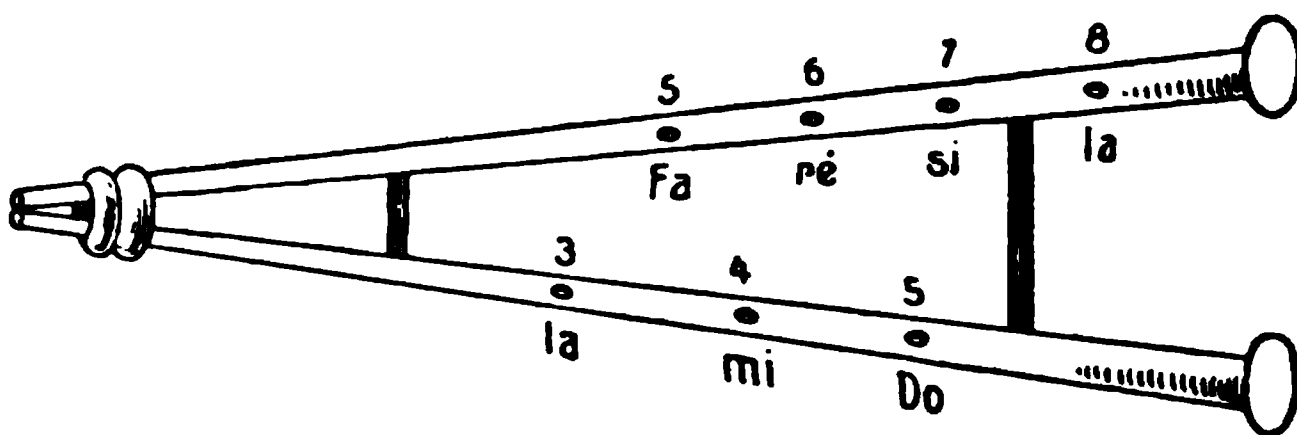
D'autre part, la pratique de l'*aulos double*, dans un art *monodique*, serait une énigme déconcertante si les deux tuyaux avaient résonné *simultanément*; — et cela d'autant mieux que, chaque tuyau ayant 4 trous au maximum, (le pouce étant nécessaire à maintenir l'instrument aux lèvres,) la pauvreté des ressources et la difficulté d'exécution polyphonique ne permettent guère de supposer un résultat artistique en rapport avec la renommée d'Olympos. Au contraire, la pratique de l'*aulos double* s'explique aisément, si on admet que, pour chacun des deux tuyaux, l'*orifice* extrême, opposé à l'embouchure, *était bouché*. De cette façon, les sons auraient été produit *exclusivement au moyen des trous* percés sur les parois des tubes, l'instrument ne produisant aucun son quand tous les trous étaient obstrués par les doigts de l'exécutant. Ainsi conçu, l'*aulos double* apparaît un instrument *monodique* aussi commode à jouer que l'*aulos monocalamé*. On peut même observer que cette conformation de l'*aulos double* était presque dictée par les origines et les exigences de facture de l'*aulos* primitif. Celui-ci dérivait de la *syrix* ou *flûte de*

La systématisation, que nous venons d'admettre, est d'ailleurs confirmée par le passage de Plutarque relatif à la découverte de ce *genre* et qui nous conserve un texte détruit d'Aristoxène. Après avoir spécifié que, avant Olympos, tout était *diatonique* ou *chromatique*, Aristoxène, qui écrivait au moins quelques trois cents plus tard, raconte ainsi comment la tradition *présumait* qu'Olympos trouva le *genre enharmonique*<sup>1)</sup>.

«Olympos, s'exerçant un jour dans le *genre diatonique*, conduisait souvent le mélôs directement à la *parhypate diatonique* à partir, tantôt de la *paramèse*, tantôt de la *mèse*, en passant la *lichanos diatonique*. Il fut frappé de la beauté de l'*éthos* qui en résultait et, admirant le *système* construit d'après cette analogie, il s'en servit pour composer sur le ton dorien . . . »

Ce récit, — rien moins qu'affirmatif, à la vérité, — impliquerait ainsi le hasard d'une improvisation, et on ne s'expliquerait guère qu'une gamme due à l'arbitraire et à la fantaisie d'un aulète ait pu fournir à la théorie musicale grecque un de ses éléments fondamentaux, et valoir à son fabricant

*Pan*, dont les tuyaux *bouchés* pouvaient inspirer l'idée d'en transporter les proportions sur un tuyau unique *pareillement bouché à l'orifice* et percé de trous latéraux. Il n'est nullement invraisemblable que les premiers *aulos simples* eux-mêmes aient été ainsi fabriqués. Enfin, pour des tuyaux de faible calibre, comme il semble que ce fût le cas alors, les corrections imposées par le diamètre de la perce, celui des trous latéraux et l'épaisseur des parois tendent toutes à une *diminution* des longueurs théoriques exactement fournies par les divisions de la corde. Et, en s'aidant éventuellement des *croumata* de la corde tendue, il est fort possible que les aulètes aient réalisé empiriquement ces corrections sur un tuyau conforme à l'étalon théorique, donc *trop long* et, après le forage du dernier trou donnant le son grave fondamental, laissant un excès propre à un *bouchage* analogue à celui des tuyaux de *syrix*. En employant deux *aulos monocalamas* de cette espèce pour constituer un *aulos double*, il leur était loisible de fermer momentanément avec de la cire, — ou même de supprimer, en ne les perceant pas, — tels trous produisant le même son sur les deux tuyaux accouplés, lesquels, en fournissant notre heptacorde, auraient offert à peu près cet aspect :



On voit qu'on aboutirait de cette manière à un *aulos double* très ressemblant à certains de ceux que l'iconographie nous conserva, et l'hypothèse de deux *tuyaux bouchés à leur orifice*, outre que l'antécédent immédiat de la *syrix* la rend des plus plausibles, apparaît singulièrement apte à justifier la pratique d'un instrument de ce genre dans un art *monodique*.

1) . . . ἀναστρέφμενον τὸν Ὀλυμπον ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τότε μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τότε δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιγανὸν καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἥθους, καὶ οὕτω τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ θεωρίου τόνου. (Plut. *De Musica*. 1134.)



une renommée immortelle. Quoi que vaille cette tradition tardive, comme exactitude ou authenticité des détails, nous n'avons pas le droit pourtant de l'écarter. Aristoxène s'y exprimait naturellement avec la terminologie de son temps, et il ne faut pas oublier que, justement à l'endroit de l'échelle heptacorde archaïque, les dénominations étaient fort incertaines, et qu'on usait volontiers du mot *paramèse* pour désigner la *trite* du système conjoint primitif. Nous appliquerons donc comme il suit la terminologie employée, aux sons de notre échelle représentée sous l'aspect *d'*:

N.	Pm.	M.	L.	Ph.	H.	
12	15	16	18	20	21	24
<i>la</i>	<i>Fa</i>	<i>mi</i>	<i>ré</i>	<i>Do</i>	<i>si</i>	<i>la</i>

Et nous admettrons qu' Olympos, improvisant dans cette échelle *diatonique*, ait sauté fréquemment de la *paramèse* (*Fa*) ou de la *mese* (*mi*) à la *parhypate* (*Do*), en supprimant la *lichanos* (*ré*). Il employait donc tous les autres sons de l'échelle. Or, pour en constituer une gamme fondée sur un système construit d'après l'analogie de cet éthos, *il lui fallait nécessairement altérer un de ces autres sons* de l'échelle, à savoir l'*hypate* dissonante *si*, incapable de rentrer dans la composition d'un système (*conjoint* ou *disjoint*) régulièrement consonnant.

Le *tétracorde* obtenu par cette altération correspondait alors aux longueurs de corde 24 (*mi*) — 27 (*ré*) — 30 (*Do*) — 32 (*si*), et fournissait le *si* consonnant indispensable à la formation du système. Et, en transportant sur une échelle unique les sons et les longueurs successivement réalisés, nous obtenons:

12	15	16	18	20	21		24
		24	27	30		32	
36	45	48	54	60	63	64	72
<i>la</i>	<i>Fa</i>	<i>mi</i>	( <i>ré</i> )	<i>Do</i>	<i>si</i>	<i>si</i>	<i>la</i>

La différence  $\frac{8}{81}$  peut paraître infinitésimale et d'exécution impraticable avec justesse, surtout sur un aulos simple ou double où le *si* (32) devait être produit en débouchant incomplètement le trou du *si* (21). On pourrait répondre que la réputation d'Olympos autorise à lui accorder quelque finesse d'oreille; que nos violonistes font couramment la différence plus faible encore du comma  $\frac{8}{81}$ : enfin, que, à l'égard des instruments à vent, l'action des lèvres et du souffle intervient dans la justesse d'exécution pour des nuances fort délicates. Mais tout cela serait superflu en l'espèce, car ce *si* (63) n'avait pas besoin d'être juste, en tant que simple intermédiaire *éventuel* entre le *si* (64) et le *Do* (60) consonnants. Je dis *éventuel*, car nous ignorons absolument si ce son intermédiaire était employé dans le *mélôs*, ou y était employé toujours. Dans ce cas, il est très possible que la réalisation du *pycnon* se soit aussitôt presque fatalement conformée à la formule qui nous est restée de l'*enharmonique* de Didyme et, comme on le verra, aussi d'Aristoxène: 24—30—31—32. Quoi qu'il en fût d'ailleurs d'une pratique — inévitablement plus ou moins fausse, à l'instar de la nôtre, — continuons d'en examiner les conséquences théoriques à un point de vue spéculatif absolu correspondant aux subtilités des diagrammes ou formules de tétracorde qui nous sont parvenus.

En supposant, à certains aulos de l'époque, la faculté de fournir l'octave ou harmonique 2, si facile à produire, même involontairement sur les

tuyaux ouverts, nous aurions une échelle d'une étendue de deux octaves, que nous représentons par les sons et les longueurs de corde corrélatives, en adoptant immédiatement le rapport 30—31—32 pour le *pycon enharmonique*:

N	Tr.	N.	Pn.	Tr.		Pm.	M.	Ph.	H.	L.	Ph.		H.	Pr.	
36	45	48	54	60	62	64	72	90	96	108	120	124	128	144	
la	Fa	mi	ré	Do	si $\sharp$	si	la	Fa	mi	ré	Do	si $\sharp$	si	la	
Hyperbol.		Disjointes					Moyennes			Hypates					Prol.

Et nous obtenons ainsi:

- 1° le *Système parfait* des Grecs, avec ses quatre tétracordes des *hyperboléennes*, des *disjointes*, des *moyennes* et des *hypates* et son *proslambanoméne*, dans le genre *enharmonique*.
- 2° Une échelle enharmonique, où le demi-ton des moyennes n'est pas composé de deux diésis enharmoniques, comme le demi-ton des hypates; c'est-à-dire une échelle enharmonique conforme à la description d'Aristoxène.

Celui-ci ajoute, en effet, en employant ici pertinemment la terminologie contemporaine:

«... Le *pycon enharmonique* du tétracorde des moyennes, qu'on pratique aujourd'hui, ne semble pas provenir de cet artiste (Olympos); ainsi qu'on peut s'en convaincre en écoutant un aulète qui joue à la manière archaïque: car il conserve alors le demi-ton des moyennes incomposé. Tel fut l'*enharmonique* primitif... ».

L'hypothèse est donc une fois de plus confirmée par les textes et donne l'explication d'un passage incompréhensible sans la connaissance de la réalité empirique à quoi il correspond. Ce demi-ton des moyennes, en effet, n'avait pas besoin d'être altéré, puisque les deux sons (Fa — mi) dont il est formé, dans l'échelle primitive *incomplète*, étaient régulièrement consonnants pour un système conjoint ou disjoint, « construit d'après l'analogie » de l'éthos réalisé par Olympos.

Enfin, en divisant ce demi-ton des moyennes, — (pratique qui suivit peut-être de près Olympos), — et en notant toujours selon le *pycon enharmonique* 30 — 31 — 32, c'est-à-dire ici Do (60) — si $\sharp$  (62) — si (64) et Fa (90) — mi $\sharp$  (93) — mi (96), cette échelle nous fournit les six gammes archaïques qu'Aristide Quintilien nous a transmises assez obscurément (Mb. 23), et qu'on transcrit accompagnées des longueurs de corde corrélatives et de leur notation dite *instrumentale*, mais, en réalité, correspondant à la crousis (κῆρα κρούσιν); à savoir, d'abord le *dorien*, le *phrygien* et le *mixolydien*:

Dorien	48	60	62	64	72	90	93	96	108				
	>	∃	U	□	<	⊃	⊂	□	F				
	mi	Do	si $\sharp$	si	la	Fa	mi $\sharp$	mi	ré				
Phrygien	54	60	62	64	72	90	93	96	108				
	Z	∃	U	□	<	⊃	⊂	□	F				
	ré	Do	si $\sharp$	si	la	Fa	mi $\sharp$	mi	ré				
Mixolydien						64	90	93	96	108	120	124	128
						□	⊃	⊂	□	F	∇	L	Γ
						si	Fa	mi $\sharp$	mi	ré	Do	si $\sharp$	si

τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν, ᾧ νῦν χρῶνται, οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι. δ' ἐστὶ συνιδεῖν, ἔάν τις ἀρχαϊκῶς τινας αὐλοῦντος ἀκούσῃ· δεινότερον γὰρ βούλεται

En transposant les proportions génératrices de cette échelle sur un aulos ayant une longueur des  $\frac{2}{3}$  du précédent, c'est-à-dire sonnant à la *quinte* supérieure, on obtient les trois autres gammes archaïques d'Aristide: le *syntono-lydien* et l'*iastien* incomplets, puis, par *crousis*, le *lydien* qui se présente dans le texte sous la forme d'un *hypolydien* enharmonique.

[illegible]

Mais cette échelle nous fournit, en outre, l'occasion d'un rapprochement curieux et significatif à plus d'un titre.

Plus loin, parlant, toujours d'après Aristoxène, de *l'éthos des rythmes musicaux*, lequel « dépend de l'enchaînement ou de la combinaison de ces rythmes », le même Plutarque s'exprime ainsi :

«... Par exemple, le *genre enharmonique* d'Olympos placé sur le ton phrygien, combiné avec le péon épibate. C'est le principe de cette combinaison, en effet, qui constitue l'*éthos* propre au nome d'Athènes. Or, tandis que rien n'est changé à la mélodie et à la rythmologie, le rythme seulement étant techniquement modifié en troquant un *trochée* contre un *péon*, le genre enharmonique d'Olympos n'est pas altéré et demeure. Mais, quoique le genre enharmonique et le ton phrygien persistent et avec eux le système tout entier, il en résulte cependant une remarquable modification dans l'*éthos*. En effet, ce qu'on appelle *Harmonie* dans le nome d'Athènes diffère beaucoup du *prélude* (ἀνακρίσις) à l'égard de l'*éthos*.<sup>1)</sup>

Or nous venons de voir que, sur l'échelle primitive incomplète, où Olympos put trouver empiriquement le principe du *genre enharmonique*, il lui fallait changer le *si* en *si* pour obtenir un *système* consonnant; ce qui, précisément à partir du premier son de la gamme phrygienne, lui donnait *ré* (27) — *Do* (30) — *si* (32) au lieu de *ré* (18) — *Do* (20) — *si* (21), c'est-à-dire des sons produits par des longueurs de corde correspondant à un *péon* (27 — 30 — 32) et à un *trochée* (18 — 20 — 21).

εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμιτόνοιον. Τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα . . .  
(Plut. *D. M.* 1135.)

1) . . . οἷον Ὀλύμπῳ τὸ ἐναρμόνιον γένος ἐπὶ φρυγίου τόνου τεθέν παίωνι ἐπιβατῷ μιχθέν· τοῦτο γὰρ τῆς ἀρχῆς τὸ ἦθος ἐγέννησεν ἐπὶ τῷ τῆς Ἀθηναῶς νόμῳ· προσληφθείσης γὰρ μελοποιίας καὶ ῥυθμοποιίας τεχνικῶς τε μεταληφθέντος τοῦ ῥυθμοῦ μόνον αὐτοῦ καὶ γενομένου τροχαίου ἀντὶ παίωνος, συνέστη τὸ Ὀλύμπου ἐναρμόνιον γένος· ἀλλὰ μὴν καὶ τοῦ ἐναρμόνιου γένους καὶ τοῦ φρυγίου τόνου διαμενόντων καὶ πρὸς τούτοις τοῦ συστήματος παντός, μεγάλην ἀλλοίωσιν ἔσχηκε τὸ ἦθος. (Plut. *De Mus.* 1143.)

L'application de la terminologie rythmique à la musique pure, qu'on rencontre à tout propos dans les sources et qui paraît si déroutante à priori, en est ainsi naturellement expliquée. Elle découlait spontanément de la systématisation numérique dictée par l'empirisme instrumental à la théorie spéculative. Il semble même infiniment probable que ce soit de cette théorie *purement musicale* que proviennent les termes et tous les éléments de la systématisation métrique et rythmique imposée artificiellement à la poésie par les grammairiens postérieurs et effectuée arbitrairement par eux chez les anciens poètes, grâce à l'altération des textes originaux dûment revus et corrigés. Cette conception d'une *rythmique purement musicale*, correspondant à des *rapports de longueurs* de corde ou, plus tard, de *vibrations*, était si familière aux Grecs, que sa méconnaissance rend incompréhensibles les trois quarts de la littérature adéquate. Elle se perpétua longtemps, au surplus, parmi les tradiments scolastiques hérités de l'antiquité, et on en trouve encore le principe et la théorie nettement exposés chez Jean de Muris, sous cet intitulé: *Comparatio specierum dyatessaron et dyapente metrorum pedibus*. (*Speculum musicae. Lib. VI. Cap. XXI*<sup>1</sup>.) Pour l'interprétation de cette *rythmique musicale*, il faut évidemment se garder d'en reconnaître à priori de rigoureux équivalents dans la terminologie élaborée tardivement par les métriciens de la poésie, et où, en dépit d'inéluctables analogies fondamentales et essentielles, certaines expressions risquent de n'être plus que de purs *termes techniques*. On a certes le droit de tabler sur la communauté de vocabulaire et la filiation éventuelle pour des éclaircissements réciproques; mais, la *rythmique musicale* ayant manifestement précédé l'autre en tant que systématisation nécessairement issue de l'empirisme, il convient, spécialement à l'égard des traditions lointaines, d'y entendre les mots dans leur sens propre, général ou originel, au lieu où, pour le moins, avant de les assimiler aux termes purement *techniques* dont l'acception désormais conventionnelle leur échet depuis et parfois bien longtemps plus tard. C'est le cas, par exemple, de l'épithète *épibate*, employée par les grammairiens pour dénommer conventionnellement un péon spécial, mais qui, littéralement, signifie *parcoursu ou accessible en montant*.

Nous pourrions donc interpréter comme il suit le passage de Plutarque-Aristoxène:

«... Par exemple, le genre *enharmonique* d'Olympos placé sur le ton *phrygien ré* (18) — *Do* (20) — *si* (21) — *la* (24), combiné avec le *péon réalisable en montant*... — (en montant *numériquement*, c'est-à-dire 27 — 30 — 32) — «... C'est le principe de cette combinaison qui constitue l'éthos propre au nome d'Athéna.»

1) *Quia volentes musici species dyatessaron et dyapente metrorum pedibus illorumque comparant syllabis, hic ideo de hoc apponamus. Sicut, inquiunt, vocis articulate partes sunt littere ex quibus per compositionem syllabe nominaque constant et verba, sic ex sonorum copulatione que prima cantus sunt fundamenta mixti nascuntur soni qui, si ad certam in numeris reducibiles sunt proportionem, generaliter loquendo consonantie sortiuntur nomine; et hi quidem si inter ipsos medius non cadat sonus, sunt quasi due similes juncte littere; fitque tunc semitonium vel tonus et semitonium pro brevi syllaba, tonus pro longa sumatur. Si vero inter illos medius cadat sonus, ut sint tres soni velut in syllaba litterarum trium, fit tunc vel semidytonus vel dytonus. Semidytonus ex longa et brevi dytonus ex duabus longis et semidytonus quidem difformis. Si enim longa precedat brevem, trocheus dicitur, sic: re, mi, fa. Si e converso, iambus sit: mi, fa, sol. Si dytonus, qui uniformis est, sic est spondeus... (Cousse-maker, *Script. de Mus. med. ævi. T. II. p. 233.*)*

Si nous représentons sur une ligne les deux octaves de l'échelle incomplète fournie par l'aulos où Olympos put élaborer le *genre enharmonique*, nous avons :

12	15	16	<i>trochée</i>		21	24	<i>péon</i>		32	36	40	42	48
<i>la</i>	<i>Fa</i>	<i>mi</i>	18	20	<i>la</i>	<i>si</i>	27	30	<i>mi</i>	<i>ré</i>	<i>Do</i>	<i>si</i>	<i>la</i>
								<i>Fa</i>					
			<i>péon</i>				<i>péon</i>						
	a)		27	30	(31)	32	36	(81)	(90)	(96)			
			<i>ré</i>	<i>Do</i>	( <i>si</i> $\frac{b}{a}$ )	<i>si</i>	<i>la</i>	45	48	54			
								<i>Fa</i>	<i>mi</i>	<i>ré</i>			
			<i>trochée</i>				<i>trochée</i>						
	b)		(18)	(20)	(21)			(18)	(20)	(21)			
			36	40	(41)	42	48	(54)	60	63	72		
			<i>ré</i>	<i>Do</i>	( <i>do</i> $\frac{b}{a}$ )	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Fa</i>	<i>mi</i>		<i>ré</i>		

Et, en nous conformant au principe de combinaison indiqué, nous obtenons deux gammes phrygiennes enharmoniques, (correspondant précisément au schéma du phrygien archaïque d'Aristide Quintilien), formées successivement par le changement d'un trochée en péon et d'un péon en trochée. Sur un instrument approprié, ces deux gammes pourraient résonner éventuellement à la quarte ou à la quinte (la — sol) et fournir les éléments suffisants à la composition d'un nome assez complexe, où il serait scabreux de vouloir décider ce que fut le prélude (ἀναπείρα) et l'harmonie. Dans toutes ces gammes, le ton phrygien, le genre enharmonique et le système tout entier demeurerait inaltérés; la mélodie resterait immuable, puisque employant, dans le mélos, les mêmes espèces de sons du système, consonnants respectivement à la quarte; enfin, les deux sons intermédiaires (31 et 41) mis à part, la rythmologie n'utiliserait aucun pied numérique (ou rapport d'intervalle) étranger au principe de combinaison imposé par le schéma 18 — 20 — 21 — 24 — 27 — 30 — 32, quoiqu'aboutissant, par la seule modification technique du rythme (péon ou trochée), à une profonde diversité de caractère ou éthos.

En même temps qu'il peut s'appliquer plausiblement à un passage obscur de la compilation de Plutarque, notre résultat apparaît donc strictement conforme aux règles rigoureuses de la composition des *nomes*, au cours desquels étaient interdites toutes combinaisons d'*harmonies* ou de *rythmes* étrangères à la *tension* (τάσις) initiale, c'est-à-dire aux rapports d'intervalle numériquement déterminés sur une *corde tendue* et constituant l'échelle adoptée<sup>1</sup>). Assurément, on ne saurait jurer que telles furent, en réalité, les deux gammes fondamentales du nome d'Athéna; mais, même en admettant à cet égard une simple coïncidence, elle est accompagnée et précédée de beaucoup d'autres, et c'est de l'accumulation de coïncidences que peut naître quelque certitude par le contrôle constant de l'hypothèse et de ses conséquences logiques.

Empiriquement, sans spéculation arbitraire, mathématique ou autre, par la division de la corde ou des tuyaux et en procédant par les moyens les plus simples, cette hypothèse nous a donné jusqu'ici successivement:

1) Οὐ γὰρ ἔξῃν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὥς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστω διετῆρουν τὴν οἰκείαν τάσιν . . . (Plut. *De Mus.* 1133.)

- 1<sup>0</sup> Les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, basés sur le mode dorien.
- 2<sup>0</sup> Les systèmes conjoint et disjoint.
- 3<sup>0</sup> L'explication subséquente de la suprématie théorique fondamentale du *Dorien* et de la *quarte*,
- 4<sup>0</sup> Le sens du mot *crousis* et la subtilité des résultats de celle-ci corroborée par la définition du *diagramme*.
- 5<sup>0</sup> Un *heptacorde* primitif, ne contenant que trois *tétracordes* correspondant aux trois modes primordiaux *phrygien*, *dorien* et *lydien*.
- 6<sup>0</sup> L'échelle *enharmonique* d'Olympos conforme à la description d'Aristoxène.
- 7<sup>0</sup> Le *système parfait* des Grecs dans le genre enharmonique.
- 8<sup>0</sup> Les gammes archaïques d'Aristide Quintilien.
- 9<sup>0</sup> L'origine empirique des *rythmes musicaux*, fondement naturel d'une systématisation éventuellement spéculative.
- 10<sup>0</sup> Une suggestion plausible à propos du nome d'Athéna.

Nous pouvons peut-être nous en expliquer aussi la nature et l'importance de l'innovation d'Olympos. En appliquant l'hypothèse purement intuitive à la prime élaboration des échelles autant qu'au récit d'Aristoxène, il eût fallu que, sur l'*heptacorde* traditionnellement adopté jusqu'ici par les commentateurs modernes:

*la — sol — fa — mi — ré — do — si*

Olympos, un beau jour, ait eu la triple fantaisie: 1<sup>0</sup> de supprimer deux notes (*sol* et *ré*), 2<sup>0</sup> de diviser le demi-ton *do — si* en deux «quarts de tons», 3<sup>0</sup> enfin de conserver néanmoins le demi-ton *fa—mi* tel quel. Et on ne voit guère en quoi tout cet arbitraire aussi gratuit que compliqué aurait introduit dans l'art musical un élément rénovateur capable d'engendrer désormais «la musique grecque et belle». L'hypothèse empirique, au contraire, nous montre le même Olympos aux prises avec un instrument primitif, fournissant une échelle *heptacorde incomplète* et irrégulière:

• *la — Fa mi ré Do si la*

sur laquelle il ne peut réaliser à la fois *symétrie* et *concordance* qu'au moyen précisément du procédé qu'on attribue à son simple caprice: à savoir en y supprimant un son (*ré*) et en y ajoutant un son nouveau et consonnant (*si*), produit en ouvrant incomplètement avec le doigt le trou du son discordant (*si*). Si la célébrité d'Olympos, en tant qu'*aulète*, autorise à accorder à son jeu une remarquable justesse dans ce genre d'exécution artificielle, rien ne nous permet de reconnaître en lui le premier inventeur de ce débouchage incomplet des trous de l'*aulos* d'où pouvait résulter, pour un instrument donné à sons fixes, une augmentation de ressources par la production de sons intermédiaires aptes à fournir des *nuances* mélodiques assimilables à ce qui fut nommé depuis le genre *chromatique* (*χρῶμα*, couleur). Mais, chez Olympos, cette altération nuancée des sons de l'échelle fondamentale avait pour principe la *symétrie* et la *concordance* (*συμφωνία*), c'est-à-dire une systématisation régulière dont l'apparition dans la pratique artistique légitimerait amplement la gloire d'Olympos et son titre de «fondateur de la musique grecque et belle», grâce à un «accroissement des ressources de l'art musical par l'exploitation d'un élément nouveau et inconnu à ses devanciers»<sup>1</sup>).

1) Φαίνεται ὅ' Ὀλυμπος αὐξήσας μουσικὴν, τῷ ἀγέννητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν



Et, en effet, si nous nous éclairons de l'étymologie d'acception dérivable du sens propre et originel des mots empiriquement appliqués avant de devenir *termes techniques*, nous trouvons que ἀρμονία signifia d'abord et toujours: *suite, enchaînement*, et que le vocable plus jeune ἐναρμόνιος apparaît d'emblée avec la signification de *convenable, concordant*<sup>1)</sup>. En appliquant à la réalité vraisemblable le sens propre de mots non encore termes conventionnellement *techniques*, nous pouvons donc dire:

a) La systématisation élémentaire issue de l'empirisme fournissait aux musiciens archaïques des échelles diverses formées de sons enchaînés à la suite et appelées *harmonies*.

b) L'innovation d'Olympos introduisit dans cette systématisation élémentaire, basée empiriquement sur un enchaînement (ἀρμονία) de sons successifs, le principe de la *symétrie* et de la *concordance* réalisées par l'emploi de sons convenables intervenant dans cet enchaînement (*harmonie*) fondamental.

Enfin, si nous représentons l'innovation d'Olympos par la réalité du fait sonore objectif, c'est-à-dire par les longueurs corrélatives, nous remarquons que l'échelle *concordante* enharmonique dérive, au fond, par *crousis* ( $n \times \frac{1}{3}$ ) de l'échelle fondamentale irrégulière, et que, par surcroît, elle correspond en fin de compte à l'une des plus simples combinaisons, dans l'étendue de l'octave, du *tricorde* figuré par le triple diagramme de notre tableau:

I.	1	2	3	4	5	6	7	8
	(la)	(la)	(ré)	(la)	(Fa)	(ré)	(si)	(la)
II.	1	2	3	4	5	6		
	(mi)	(mi)	(la)	(mi)	(Do)	(la)		
III.	1	2	3	4	5	6	7	8 9
	(si)	(si)	(mi)	(si)	(Sol)	(mi)	(do $\sharp$ )	(si) (la)
Echelle irrégulière fondamentale				{ 12	15	16	18	20 21 24
				{ la	Fa	mi	ré	Do si la
Echelle concordante par				{ 36	45	48	54	60 63 64 72
crousis ( $24 \times 3$ )				{ la	Fa	mi	ré	Do si si la

Et nous constatons que tous les sons réalisables par la *crousis* et ses combinaisons successives (ici  $1 \times (\frac{1}{2})^n \times (\frac{1}{3})^n$ ) préexistent virtuellement, en puissance, dans la plus simple division de la corde et apparaissent au fur et à mesure de ses subdivisions consécutives. Ils sont, par conséquent, *inhérents* par essence à l'*enchaînement* élémentaire (*suite* de sons, *harmonie*) constituant toute et quelconque échelle empirique éventuelle. L'innovation d'Olympos, à laquelle est restée attachée la dénomination d'*enharmonique* (ἐναρμόνιος) aboutissait donc ainsi, en réalité, à la formation facultative d'échelles régulières par le choix convenable de sons *inhérents* à l'*harmonie* ou «enchaînement» correspondant aux divisions de la *crousis*; c'est-à-dire au principe d'une systématisation coordonnée, cohérente et féconde des résultats de la *crousis*, d'où devait, en effet, naître et se développer la théorie spéculative.

ἐμπροσθεν εἰσαγαγεῖν, καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς. (Plut. *De Mus.* 1135.)

1) Passow: ἀρμονία. *Fuge. Verbindung.* Odys. 5. 248. 361. Hdt. 2. 96. Soph. fr. 232 etc. ... Diod. 2. 8. Plut. moral. p. 685. C. 619. E. — ἐναρμόνιος. *anpassend, übereinstimmend.* Plut. Arist. u. a.

lative, s'engendrer les moyens d'expression et évoluer le concept esthétique de l'art musical des Hellènes durant sa plus glorieuse époque.

### Terpandre.

Quoique cette systématisation semble avoir été rapide et avoir atteint presque aussitôt son premier épanouissement spéculatif avec Terpandre à Sparte, cependant elle n'apparaît pas tyrannique et confinée exclusivement dans l'exploitation des formules où nous la voyons figée plus tard. Les *harmoniciens* archaïques conservaient à leur disposition les échelles irrégulières ou incomplètes fournies par la systématisation primitive de la facture instrumentale à ses débuts. Ce qui devint le *diatonique*, le *chromatique* et l'*enharmonique* de la théorie, n'était alors qu'en genèse dans un art empirique, où la symétrie des tétracordes demeurerait facultative en même temps que leurs divisions pouvaient ne pas correspondre à celles adoptées pour ces trois genres dans la pratique et la théorie postérieures. C'est ce qui découle à la fois de ce que nous avons constaté pour l'échelle inventée par Olympos, (avec son tétracorde des *moyennes* au demi-ton in composé, et dépourvu par là de *parhypate*), et des explications subsidiaires de Plutarque-Aristoxène. Après avoir, en effet, relaté qu'Olympos se servit de sa gamme nouvelle «pour composer dans le ton dorien», Aristoxène ajoute: «... mais cela, sans s'attacher aux caractéristiques, ni du *diatonique*, ni du *chromatique*, ni même de l'*enharmonique*»; (c'est-à-dire de l'*enharmonique* postérieur, théorique, contemporain d'Aristoxène). Puis, ouvrant une parenthèse, il continue<sup>1</sup>).

«... Telle fut d'ailleurs la nature des anciennes compositions *enharmoniques*...» — ou mieux peut-être «... *harmoniques*...», que donne un manuscrit de Paris. — «... On place, en effet, au premier rang de celles-ci le *spondiaque*, où nulle division ne caractérise un des genres. A moins que, considérant le *spondiasme sur-tendu*, on ne prétende y reconnaître l'image du *diatonique*. Mais il est évident qu'une telle représentation serait à la fois erronée et non mélodique; erronée, car ce spondiasme est moindre d'un diésis à l'égard du ton établi conformément au principe; non mélodique, car, si on attribuait à ce spondiasme la valeur toniée, il en résulterait deux sons *diatoniques* successifs formant, l'un un intervalle diatonique in composé, et l'autre un intervalle diatonique composé...»

L'épithète de «spondiaque», dans les textes, est spéciale aux airs archaïques. L'étymologie conduit au sens de «particulier aux libations» — (à priori, aux libations profanes aussi bien que liturgiques). — Autant que cette origine primitive, la filiation du terme technique *spondée*, chez les métriciens postérieurs, autoriserait à reconnaître dans le genre, trope ou style «spondiaque» les résultats des combinaisons les plus simples correspondant à la division régulière empirique des cordes ou des tuyaux *en parties égales*. D'après cette hypothèse, il y aurait donc eu plus d'une échelle «spondiaque»

1) εἶναι δ' αὐτῶν τὰ πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα. τιθέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸ σπονδεῖον, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει. εἰ μὴ τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμόν βλέπων αὐτὸ τοῦτο διάτονον εἶναι ἀπεικάζει. ὁτλον δ' ὅτι καὶ ψεῦδος καὶ ἐκμελὲς θήσκει ὁ τοιοῦτο τιθεὶς· ψεῦδος μὲν, ὅτι διέσει ἐλαττόν ἐσπὶ τόνου τοῦ περὶ τὸν ἡγεμόνα κειμένου· ἐκμελὲς δέ, ὅτι καὶ εἰ τις ἐν τῇ τοῦ τονιστοῦ δυνάμει τιθείη τὸ τοῦ συντονωτέρου σπονδειασμοῦ ἴδιον, συμβαίνοι ἂν ὁμοῦ ἐξῆς τίθεσθαι διάτονα τὸ μὲν ἀσύνθετον, τὸ δὲ σύνθετον. (Plut. *De Mus.* 1135.)

possible, et l'heptacorde incomplet que nous avons réalisé apparaît la combinaison de deux échelles «spondiaques»:

4	5	6	7	8
mi	Do	la	fa $\sharp$	mi

et

3	4	5	6
mi	si	Sol	mi

Si nous *surtendons*, par *crousis* ( $n \times 2$ ), cette dernière échelle, nous obtenons l'heptacorde que nous avons qualifié plus haut: *trope spondiaque*,

6	7	8	9	10	11	12
mi	do $\sharp$	si	la	Sol	fa	mi

où se trouve un tétracorde surtendu représentant le *diatonique égal* de Ptolémée:

9	10	11	12
la	Sol	fa	mi

Et nous remarquons que, dans ce tétracorde, l'intervalle  $\frac{1}{1}\frac{9}{11}$ , ou Sol (40) — fa (44), est moindre d'un diésis  $\frac{1}{1}\frac{1}{3}$  que le ton  $\frac{8}{1}$  ou Sol (40) — Fa (45) propre à la division régulière du *genre diatonique* au temps d'Aristoxène. En attribuant indistinctement «la valeur toniée», à ce tétracorde 9 — 10 — 11 — 12 et au tétracorde diatonique régulier 36 — 40 — 45 — 48, il s'ensuivrait la succession de deux *parhypates diatoniques*, fa (44) et Fa (45), formant, l'une un intervalle diatonique incomposé Sol (40) — fa (44) ou  $\frac{1}{1}\frac{9}{11}$ , et l'autre un intervalle diatonique composé Sol (40) — Fa (45) ou  $\frac{1}{1}\frac{9}{11} \times \frac{1}{1}\frac{1}{3}$ :

M.	L.	Ph.	Ph.	H.
9	10	11		12
36	40	44	45	48
la	Sol	fa	Fa	mi

Il semblerait, d'après notre interprétation de ce passage, qu'Aristoxène se soit refusé à considérer comme *diatonique* la formule de tétracorde que Ptolémée nous conserva sous le nom de *diatonique égal*, et qui incarne manifestement un des aspects les plus anciens de la systématisation des *genres* avec un *diatonique* obtenu par la division de la corde en parties égales.

Cette échelle, à laquelle, par deux fois, nous avons pu appliquer des textes se rapportant au trope ou style «spondiaque», fut peut-être, sinon probablement, le fameux *heptacorde de Terpandre*:

6	7	8	9	10	11	12
mi	do $\sharp$	si	la	Sol	fa	mi

Ainsi figuré, cet heptacorde correspond en effet aux particularités vraisemblables de la systématisation terpendrienne à Sparte et aux innovations attribuées par les sources au citharède lesbien. Il est basé sur le *mode dorien* par son tétracorde grave, et on y rencontre enfin l'octave divisée en deux *quartes* séparées par le ton *disjonctif* selon le *logos mousikès* de Pythagore:

6	8	9	12
mi	si	la	mi

Cette division de l'octave, de l'*hypate* à la *nète doriennes*, qui devint l'un des fondements de la théorie, fut l'innovation capitale de Terpandre, et son heptacorde paraît en avoir supplanté d'emblée l'heptacorde antérieur. Deux

*Problèmes* d'Aristote, confirmant à cet égard d'autres textes, viennent corroborer par surcroît notre hypothèse quant à la composition de l'un et l'autre heptacordes.

L'un de ces *Problèmes* (XIX, 47) se rapporte à l'heptacorde archaïque dont nous avons déduit l'enharmonique d'Olympos:

12	15	16	18	20	21	24
ré	Si <sup>b</sup>	la	sol	Fa	mi	ré

Cette échelle, dont nous avons vu dériver le *système parfait enharmonique* et les gammes archaïques d'Aristide Quintilien, offre la possibilité d'un *système conjoint*, et d'un seul, constitué par les quarts *ré* (12) — *la* (16) — *mi* (21), dont la seconde est fausse. En opérant la correction d'Olympos, on aboutit à l'heptacorde:

36	45	48	54	60	64	72
ré	Si <sup>b</sup>	la	Sol	Fa	mi	ré

Et, en complétant le tétracorde supérieur par la division en deux parties égales de l'espace 36—45, on peut obtenir sur le même instrument un autre heptacorde constitué de deux tétracordes doriens *conjoint*s:

72	81	90	96	108	120	128	(144)
ré	do	Si <sup>b</sup>	la	sol	Fa	mi	(ré)

Cette dernière échelle est presque fatalement déterminée par l'heptacorde type et découle logiquement, par les moyens les plus simples, des divisions de l'instrument originel. Il est intéressant de noter, en passant, qu'on arrive ainsi sans le moindre arbitraire et en dehors de toute hypothèse intuitive hasardée, à réaliser empiriquement l'heptacorde traditionnel dont la plausibilité devient évidente; en même temps que, d'autre part, non moins que les sept planètes, l'heptacorde primordial et générateur peut expliquer la fortune musicale, poussée presque au fétichisme, du nombre 7 chez les anciens Grecs.

C'est sans doute à une transformation de ce genre de l'heptacorde primitif

	Tr.	M.			H.	
12	15	16	18	20	21	24
ré	Si <sup>b</sup>	la	sol	Fa	mi	ré

que, songeant au mode *dorien*, faisait assez gauchement allusion le pseudo-Aristote, en demandant<sup>1)</sup>:

«... Pourquoi les anciens, en formant des harmonies heptacordes, laissaient-ils subsister l'*hypate* (*mi*) et non pas la *nète*...» — c'est-à-dire la *nète dorienne* (*mi* aigu), — «... ou bien ôtaient-ils, non pas l'*hypate*, mais ce que nous appelons aujourd'hui *paramèse* (*si*) et l'intervalle tonié (*la* — *si*)? Ils employaient comme note médiane la dernière (*la*) du *pycnon* aigu (*Si<sup>b</sup>* — *la*); aussi la nommaient-ils *mèse*. N'est-ce pas par ce que celle-ci, étant la fin du tétracorde aigu et le commencement du tétracorde grave, se trouvait en rapport moyen avec les extrêmes?» (*Ps.-Ar. Probl. XIX, 47.*)

1) Διὰ τί οἱ ἀρχαῖοι ἐπταχόρδους ποιοῦντες τὰς ἀρμονίας τὴν ὑπάτην, ἀλλ' οὐ τὴν νήτην κατέλιπον; ἢ οὐ τὴν ὑπάτην, ἀλλὰ τὴν νῦν παραμέσῃ καλουμένην ἀφήρουν καὶ τὸ τονιαῖον διάστημα. ἐχρῶντο δὲ τῇ ἐσχάτῃ μέσῃ τοῦ ἐπὶ τὸ ὀξύ πυκνοῦ· διὸ καὶ μέσῃ αὐτὴν προσήγορεύσαν. ἢ ὅτι ἦν τοῦ μὲν ἄνω τετραχόρδου τελευταίη, τοῦ δὲ κάτω ἀρχή, καὶ μέσον εἶχε λόγον τὸν τῶν ἀκρῶν. (*Ps.-Arist. Probl. XIX. 47.*)

L'autre *Problème* (XIX, 32) spécifie la réforme de Terpandre<sup>1)</sup>:

«Pourquoi, pour dénommer l'octave, dit-on *dia pasôn* et non *di' octô* conformément au nombre de ses notes, comme on dit *dia tessarôn* et *dia pente*? N'est-ce pas parce que l'échelle archaïque avait sept cordes et que Terpandre supprima la *trite* (*Si<sup>b</sup>*) pour ajouter la *nète* (*mi*), et qu'on disait alors *dia pasôn* et non *di' octô*? En effet, l'expression exacte aurait été *di' hepta*.»

Ces deux textes, rédigés trois siècles plus tard et qui nous sont parvenus plus ou moins altérés, correspondent assez nettement à la transformation de l'heptacorde archaïque

	Tr.	M.				
12	15	16	18	20	21	24
ré	<i>Si<sup>b</sup></i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>Fa</i>	<i>mi</i>	ré

en celui où nous reconnaissons l'*heptacorde* de Terpandre

	N.	Pm.	M.			
6	7	8	9	10	11	12
<i>mi</i>	<i>do<sup>#</sup></i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>

et dans lequel on constate, avec la *nète dorienne*, *mi* (6), la *paramèse*, *si* (8), remplaçant la *trite*, *Si<sup>b</sup>* (15), et séparée de la *mèse*, *la* (9), par le *ton disjonctif*, *si* (8) — *la* (9).

C'était, en réalité, l'heptacorde citharédique opposé à l'heptacorde archaïque des aulètes phrygiens. Il semble que chacune de ces échelles ait pu constituer, pour la composition musicale et l'élaboration des *harmonies* ou des *nomes*, une sorte de prototype fondamental et générateur servant de base aux combinaisons subsidiaires de la *crousis* adéquate, et, tandis que le *mode phrygien* demeurerait «particulièrement propre à l'aulos», l'heptacorde du citharède Terpandre intronisait définitivement l'octave *dorienne* dans la pratique mélodique et les spéculations de la *crousis*.

Sous sa figure originelle, cet heptacorde offre une échelle irrégulière apte à la formation de mélodies fort savoureuses. En réalisant quelques unes des conséquences possibles de sa *crousis*, on aboutit au résultat suivant.

Par *crousis* ( $n \times 3$ ), on en obtient une échelle de 18 intervalles, contenant les sons nécessaires pour constituer un *octocorde dorien* en *diatonique égal* (9 — 10 — 11 — 12):

18	20	22	24	27	30	33	36
<i>mi</i>	<i>Ré</i>	<i>do</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>

Par *crousis* ( $n \times 6$ ), on obtient le *Dorien diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*, le *Phrygien* et le *Lydien diatoniques*. Et on remarque que toutes ces échelles, y compris l'heptacorde initial, sont exécutables sur un instrument accordé selon cette *crousis*, laquelle, effectuée ainsi sur une corde tendue, diviserait chacune des deux quarts de l'octave en six parties égales produisant sept sons consonnants respectivement à la quinte:

1) Διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ' οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι' ὀκτώ, ὡς περ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε; — Ἡ ὅτι ἐπτά ἦσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἴτ' ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νήτην προσέθηκε καὶ ἐπὶ τούτῳ ἐκλήθη διὰ πασῶν, ἀλλ' οὐ δι' ὀκτώ δι' ἐπτά γὰρ ἦν. (Ps.-Arist. *Probl.* XIX. 32.)

<i>Crousis</i>		36	38	40	42	44	46	48	54	57	60	63	66	69	72
<i>Heptacorde</i>	{	6			7			8	9		10		11		12
		<i>mi</i>			<i>do</i> ♯			<i>si</i>	<i>la</i>		<i>Sol</i>		<i>fa</i>		<i>mi</i>
<i>Dorien</i>	{	18		20		22		24	27		30		33		36
	<i>diatonique égal</i>	<i>mi</i>		<i>Ré</i>		<i>do</i>		<i>si</i>	<i>la</i>		<i>Sol</i>		<i>fa</i>		<i>mi</i>
	{	36			42	44		48	54			63	66		72
	<i>chromatique</i>	<i>mi</i>			<i>do</i> ♯	<i>do</i>		<i>si</i>	<i>la</i>			<i>fa</i> ♯	<i>fa</i>		<i>mi</i>
	{	36				44	46	48	54				66	69	72
	<i>enharmonique</i>	<i>mi</i>				<i>do</i>	<i>do</i> ♭	<i>si</i>	<i>la</i>				<i>ta</i>	<i>fa</i> ♭	<i>mi</i>
<i>Phrygien</i>	{	36		40	42			48	54		60	63			72
	<i>mi</i>			<i>Ré</i>	<i>do</i> ♯			<i>si</i>	<i>la</i>		<i>Sol</i>	<i>fa</i> ♯			<i>mi</i>
<i>Lydien</i>	{	36	38		42			48	54	57		63			72
	<i>mi</i>	<i>Ré</i> ♯		<i>do</i> ♯				<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i> ♯		<i>fa</i> ♯			<i>mi</i>

Enfin, outre «l'usage mélodique de la *nète dorienne*, ignoré de ses devanciers», Plutarque attribue expressément à Terpandre «l'invention du *mixolydien* complet».

Ce *mixolydien* nous est fourni par la *crousis* ( $n \times 4$ ), qui nous procure aussi, dans les limites de l'octave, la possibilité, d'un *dorien diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*, d'un *phrygien* et d'un *lydien diatoniques*:

<i>Heptacorde</i>		6		7		8		9		10		11		12			
<i>Crousis</i>		24	25	27	28	30	31	32	33	36	38	40	42	44	45	46	48
<i>Mixolydien</i>	{	24		27		30			33	36		40		44			48
		<i>mi</i>		<i>ré</i>		<i>Do</i>			<i>si</i> ♭	<i>la</i>		<i>Sol</i>		<i>fa</i>			<i>mi</i>
<i>Dorien</i>	{	<i>diat.</i>	24		27		30		32		36		40			45	48
			<i>mi</i>		<i>ré</i>		<i>Do</i>		<i>si</i>		<i>la</i>		<i>Sol</i>			<i>Fa</i>	<i>mi</i>
		<i>chrom.</i>	24			28	30		32		36			42		45	48
			<i>mi</i>			<i>do</i> ♯	<i>Do</i>		<i>si</i>		<i>la</i>			<i>fa</i> ♯		<i>Fa</i>	
	{	<i>enharm.</i>	24				30	31	32		36				45	46	48
			<i>mi</i>				<i>Do</i>	<i>si</i> ♯	<i>si</i>		<i>la</i>				<i>Fa</i>	<i>fa</i> ♭	<i>mi</i>
<i>Phrygien</i>	{	24		27	28			32		36		40	42				48
		<i>mi</i>		<i>ré</i>	<i>do</i> ♯			<i>si</i>		<i>la</i>		<i>Sol</i>	<i>fa</i> ♯				<i>mi</i>
<i>Lydien</i>	{	24	25		28			32		36	38		42				48
		<i>mi</i>	<i>Mi</i> ♭		<i>do</i> ♯			<i>si</i>		<i>la</i>	<i>la</i> ♭		<i>fa</i> ♯				<i>mi</i>

Parmi ces échelles, il en est de régulières et d'autres irrégulières quant à la consonnance des sons composant les systèmes. Mais de telles libertés ne sont rien moins qu'incompatibles avec ce que nous savons de la pratique des harmoniciens archaïques. Il est même infiniment probable que leurs gammes jouissaient d'une licence plus grande encore, où l'irrégularité était plutôt la règle et la symétrie l'exception. La *crousis* leur procurait surtout les éléments de «rythmes musicaux» dont ils confectionnaient des échelles variées, heptacordes ou octocordes, et combinaient des nomes. Dans ces échelles irrégulières, un tétracorde pouvait suffire à spécifier tel des trois modes fondamentaux, (comme, dans notre heptacorde terpendrien, le tétracorde grave indique le *mode dorien*); la systématisation rigoureuse des genres paraît avoir été notablement postérieure et, autant que la concordance absolue des deux tétracordes d'une octave, ressortir à une spéculation essentiellement



*théorique*. Il semble que les réformes de Terpandre aient eu un caractère assez différent. Les inventions ou perfectionnements qu'on lui prête, dans le domaine de la facture instrumentale, y trahissent un mélange d'empirisme et de spéculation. A la lyre primitive, aux sons peu nombreux et fixes, et qui, au delà du mythe, ne demeura sans doute guère qu'un emblème décoratif ou hiératique, avait succédé toute une famille d'instruments plus sonores, plus étendus, aux ressources multiples. La *cithare* avait une forme analogue à celle de notre moderne guitare. Le nom de la *magadis* dénonce un instrument à cordes tendues sur des *chevalets*. La *phorminx* pourrait avoir été un instrument du genre de la *Zither* actuelle, suspendu horizontalement par une bretelle au cou de l'exécutant dont les mains restaient libres. Tous ces instruments, à propos desquels Terpandre est cité par les sources, étaient en somme indistinctement des instruments à *cordes tendues sur une table d'harmonie* supportant, soit des chevalets, soit des sillets encastrés sur lesquels la pression du doigt tendait la corde en provoquant ses subdivisions. Le principe de la *crousis des cordes* y apparaît donc applicable dans toutes ses conséquences. Cependant, l'obscurité des textes rend à peu près impossible de décider si les «sons antiphones» de la *magadis*, de la *pectis* ou du *barbyton* ont quelque rapport avec les innovations d'Archiloque. On est porté à penser plutôt le contraire et à considérer les innovations de Terpandre comme ayant été d'ordre exclusivement *instrumental*. Citharède, il détrôna l'*aulos* au profit de la corde et de ses divisions régulières. A l'hégémonie phrygienne, il substitua la prépondérance du *dorien*, seul générateur des *genres*. Si les gammes que nous avons déduites de son heptacorde présumé sont, à la vérité, hypothétiques en leurs détails, encore que possibles *et entre beaucoup d'autres*, le principe qui s'imposait empiriquement au citharède autorise à admettre pour résultats de l'activité de Terpandre à Sparte et de ses réformes:

a) une systématisation, à tout le moins élémentaire, des trois *genres* et de quelques *modes* dans les limites de l'octave dorienne (*nète dorienne*), par la subdivision en parties égales de cordes tendues et l'utilisation de telles ou telles de ces subdivisions;

b) la consécration, qui s'ensuivait, de la suprématie théorique du *dorien*;

c) enfin, l'avènement décisif du *logos mousikès* de Pythagore (6—8—9—12), divisant l'échelle heptacorde génératrice en deux quarts séparées par le *ton disjonctif*.

### Archiloque.

Il semble bien, malgré l'obscurité des textes, que se soit accomplie, avec Terpandre, la première organisation logique, c'est-à-dire désormais plus ou moins consciemment *théorique*, de l'art musical des vieux Hellènes, et que la systématisation basée sur la *division de la corde* fût devenue d'ores et déjà suffisamment familière pour se prêter, non seulement à des spéculations rythmiques assez subtiles, mais à des combinaisons de toute espèce. L'une des combinaisons dont l'idée pouvait naître tout naturellement dans l'esprit d'un musicien, et le séduire à cause de la variété des ressources qu'il en devait attendre, était assurément la *division de la corde dans le sens opposé*.

Soit une corde tendue de longueur  $n$ . Si nous la divisons en 8 parties égales, et que nous fassions résonner successivement ses  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$  et  $\frac{5}{8}$ , nous obtenons une échelle mélodique de longueurs et de sons correspondants:

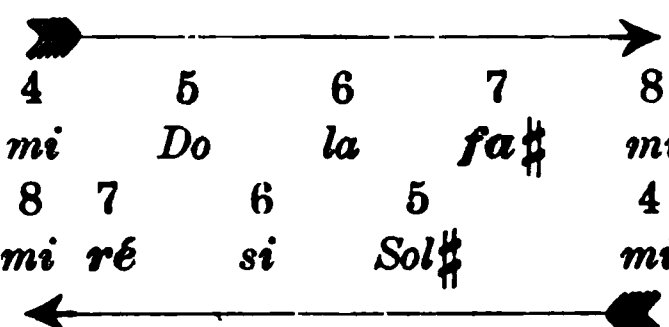
4	5	6	7	8
mi	Do	la	fa $\sharp$	mi

Cette échelle mélodique est produite par les rapports de longueurs de corde  $\frac{4}{5}$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{6}{7}$  et  $\frac{7}{8}$ , se succédant *de l'aigu au grave*.

Nous pouvons avoir la fantaisie d'entendre l'échelle mélodique réalisée sur la même corde  $n$  par les mêmes rapports de longueurs  $\frac{4}{5}$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{6}{7}$  et  $\frac{7}{8}$ , mais se succédant *du grave à l'aigu*. Pour cela, nous effectuerons l'opération suivante. Nous diviserons la corde  $n$  en 5 parties égales; nous ferons résonner d'abord la corde entière ou ses  $\frac{5}{5}$ , puis, au moyen d'un chevalet glissant, ses  $\frac{4}{5}$ . Nous considérerons ces  $\frac{4}{5}$  de la corde totale comme une corde nouvelle  $n'$ , que nous diviserons en 6 parties égales et dont nous ferons résonner les  $\frac{5}{6}$ . Ces  $\frac{5}{6}$  nous fournissent une nouvelle corde  $n''$  dont nous ferons pareillement résonner les  $\frac{6}{7}$ . Enfin de la nouvelle corde  $n'''$  ainsi obtenue, nous ferons résonner les  $\frac{7}{8}$ . Et nous aboutirons à l'échelle mélodique que voici, qu'il faut lire *à l'inverse* de la précédente, c'est-à-dire du grave à l'aigu, et où les chiffres représentent les rapports respectifs de longueurs de corde:

	6 — 7	4 — 5
mi	ré	si Sol $\sharp$ mi
7 — 8	5 — 6	

Ce mode de division de la corde constituait, en réalité, une *crousis* d'un nouveau genre qui apparaît évidemment l'une des spéculations les plus naturelles et les plus simples que pût suggérer la précédente. Mais, si nous représentons les sons de cette échelle par leurs *nombre de vibrations*, nous remarquons que ceux-ci forment, *dans le sens opposé*, une série identique à celle fournie par les *longueurs de corde* de l'échelle obtenue par la *crousis* antérieure; de sorte que, en superposant les deux échelles, nous aurions:

Longueurs de corde:		
	4      5      6      7      8 mi    Do    la    fa $\sharp$ mi 8   7      6      5      4 : Nombres de vibrations mi ré      si      Sol $\sharp$ mi	

Or, c'est précisément cette combinaison des deux *crousis* qui se révèle le principe de la plupart, sinon de toutes les innovations attribuées par Plutarque à *Archiloque*, est dont voici les principales<sup>1)</sup>:

«... Archiloque inventa la rythmopée des trimètres, le mélange en tension commune (έντασις) de rythmes d'espèces différentes, et la *paracatalogé*, avec la *crousis* adéquate à ces combinaisons diverses. On lui prête aussi... la tension commune de l'iambe et du péon épibate; la manière de dire les iambes, soit selon la *crousis*,

1) Ἀλλὰ μὲν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε, καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς έντασιν, καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν... πρὸς δὲ τούτοις ἡ τε τοῦ λαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα έντασις... Ἐπὶ δὲ τῶν λαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν τὰ δ' αἰδεσθαι, Ἀρχίλογόν φασι καταδείξαι, εἰθ' οὕτω χρῆσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς, Κρεξὸν δὲ λαβόντα εἰς διθυράμβων χρῆσιν ἀγαγεῖν. Οἶονταί δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν φλὴν τοῦτον πρῶτον εὔρεϊν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν. (Plut. De Mus. 1141.)

soit selon le *chant*, ce dont les poètes tragiques adoptèrent l'usage, et Créxos l'introduisit dans la pratique dithyrambique. On dit en outre qu'Archiloque trouva le premier la *crousis d'après le chant* (ὑπὸ τῆν ψῆδην: subordonnée au chant), tandis que tous les anciens avant lui ne pratiquaient que la *crousis d'après la corde* (πρὸς χορδα: relative aux divisions de la corde) . . . »

En comparant le texte original, on peut voir combien notre conception du mot *crousis*, corroborée jusqu'ici par tant de coïncidences, rend ce passage, obscur et discuté, d'une clarté la plus limpide en sa traduction littérale. Nous en obtenons avant tout une explication du terme *paracatalogé* strictement dérivée de son étymologie transparente. En donnant à *logos* le sens qui lui appartient — (et spécialement dans l'art musical grec) — de *rapport*, et en nous souvenant de l'antagonisme de tendances exprimé par l'opposition de *para* et de *cata*, nous aboutissons à la définition: *contraire et conforme au rapport*; c'est-à-dire une mélodie ou un style impliquant l'emploi alternatif ou simultané des deux *crousis* inverses.

Soit, pour prendre un exemple très simple, l'échelle *spondiaque* élémentaire 3 — 4 — 5 — 6, dont nous superposons les deux aspects selon les *crousis* opposées que nous notons, la première en *longueurs de corde*, la seconde en *nombre de vibrations*:

<i>Long. C.</i>	=	a)	3	4	5	6
			<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>Sol</i>	<i>mi</i>
		b)	6	5	4	3
			<i>mi</i>	<i>Do♯</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>
						= <i>Vibr.</i>

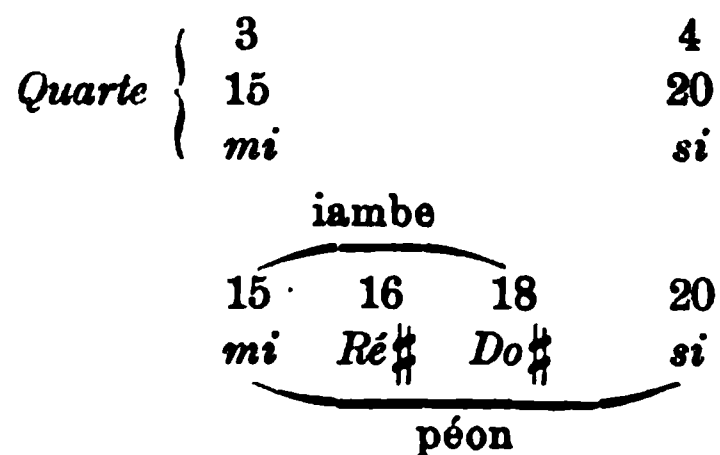
Nous pouvons admettre que la *paracatalogé* ait exploité l'opposition de ces deux échelles mélodiques, et nous pouvons supposer aussi qu'on ait formé, avec tous ces sons divers, une échelle unique à l'instar de l'heptacorde d'Olympos. Cette échelle correspondrait à la *crousis* des *longueurs de corde*:

c)	30	36	40	45	50	60
	<i>mi</i>	<i>Do♯</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>mi</i>

Et on constate aussitôt de quelles ressources nouvelles des combinaisons de ce genre étaient capables d'enrichir l'élaboration des échelles. Nous pouvons même remarquer que, dans ces trois échelles, *a*, *b* et *c*, nous venons d'employer successivement trois combinaisons métriques différentes, où se reconnaîtrait peut-être assez plausiblement l'innovation qualifiée «rythmopée des trimètres». Il semble cependant que le principe de la *paracatalogé* ait été surtout l'opposition des gammes ou mélodies issues des deux *crousis inverses*. C'est ce qui paraît découler du texte de Plutarque qui, par les autres innovations relatives, confirme d'ailleurs surabondamment notre définition de la *paracatalogé*, en nous dévoilant un de ses éléments le plus considérable peut-être pour ses conséquences.

Plutarque, en effet, attribue à Archiloque: «... la combinaison en une tension commune de rythmes d'espèces différentes» et en particulier celle «de l'*iambe* avec le *péon* épibate»; enfin, «la manière de dire les *iambes*, soit selon la *crousis*, soit selon le *chant*...».

Essayons de réaliser, dans les limites d'une *quarte*, une analogue combinaison de l'*iambe* et du *péon*. Nous aurions, en *longueurs de cordes*:



Si nous appliquons, à notre échelle *spondiaque* (3 — 4 — 5 — 6), la combinaison ci-dessus, nous obtiendrions l'échelle:

	3		4		5	6
d,	15	16	18	20	25	30
	<i>mi</i>	<i>Ré#</i>	<i>Do#</i>	<i>si</i>	<i>Sol</i>	<i>mi</i>

Et la division de la corde dans le sens opposé nous fournirait cette échelle inverse, que nous notons en *nombre de vibrations*:

	6	5	4		3
e)	30	25	20	18	16
	<i>mi</i>	<i>Do#</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>Fa</i>

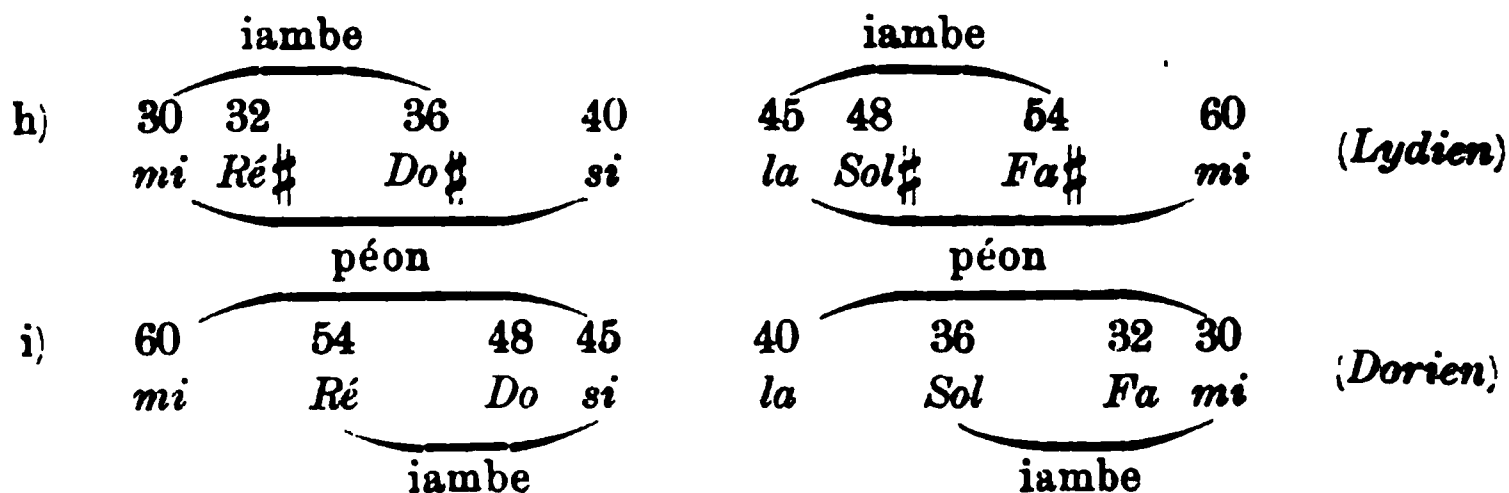
Soit, outre un moyen d'élaborer deux échelles nouvelles, un premier élément d'opposition mélodique. Maintenant, si nous appliquons la même combinaison à la gamme *c* que nous avons formée plus haut, nous obtiendrions de nouvelles ressources mélodiques, avec l'opposition des deux échelles suivantes, que nous superposons, notées selon les deux *crousis* inverses:

f)	30	32	36	40	45	50	60
	<i>mi</i>	<i>Ré#</i>	<i>Do#</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>mi</i>

g)	60	50	45	40	36	32	30
	<i>mi</i>	<i>Do#</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>Fa</i>	<i>mi</i>

Mais nous pouvons aussi, à l'aide de la même combinaison (15 — 16 — 18 — 20) et dans les limites d'une octave, confectionner une échelle constituée de deux *tétracordes* identiques; ce qui nous donnerait, par les *crousis* inverses:



Et nous remarquons deux choses:

- 1<sup>o</sup> que les *crousis* inverses nous fournissent ici l'opposition du *lydien* et du *dorien*, par deux échelles dont chaque tétracorde est composé de la combinaison en une tension commune d'un *iambe* et d'un *péon*;
- 2<sup>o</sup> que, les deux séries numériques étant identiques, encore qu'opposées, il nous en suffirait d'une seule pour aboutir au même et double résultat, en lisant l'*iambe* initial de cette unique série, soit dans le sens de la *crousis*

des cordes (πρόσχορδα), c'est-à-dire de l'aigu au grave, soit dans le sens de la crousis du chant (ὕπὸ τὴν ψῆδην), c'est-à-dire du grave à l'aigu :

Lydien =	mi	Ré $\sharp$	Do $\sharp$	si	la	Sol $\sharp$	Fa $\sharp$	mi	(Long. de Cordes)
	30	32	36	40	45	48	54	60	
Dorien =	mi	Fa	Sol	la	si	Do	Ré	mi	(Vibrations)

L'innovation d'Archiloque consistait donc, en somme, dans la lecture *inverse* facultative d'une gamme ou d'une mélodie; autrement dit, dans ce que nous appellerions aujourd'hui son *renversement par mouvement contraire*. L'importance de cette innovation est soulignée par l'observation qu'ajoute aussitôt Plutarque :

«... Les poètes tragiques en adoptèrent l'usage...» — (strophe — antistrophe) — «... et Crexos l'introduisit dans la pratique dithyrambique.»

En même temps que nous pouvons nous en expliquer la *strophe* et l'*antistrophe* de la tragédie grecque, ce fut peut-être là le principe du *dithyrambe* artistique. L'entrée processionnelle du chœur par *deux portes opposées*, qui passa dans la tragédie avec la strophe et l'antistrophe, s'en trouve élucidée de la façon la plus simple, la plus vraisemblable et la plus logique, ainsi que la symétrie inverse des évolutions *orchestiques*. Ces évolutions mêmes en acquièrent une signification artistique plus élevée que celle qui se déduirait de l'adjonction purement éventuelle ou arbitraire du geste et de la danse à la musique. Elles concouraient à la fois à l'unité de l'œuvre d'art, dont elles se manifestaient partie intégrante essentielle, et, par ailleurs, à sa clarté en attirant l'attention de l'auditeur sur des oppositions de symétrie préméditée et essentiellement *musicale*; à peu près comme, dans la théorie, le *diagramme* aidait à discerner par l'œil ce qui eût aisément échappé à l'oreille. Enfin le *dithyrambe* paraît avoir été composé d'une succession de *chœurs antistrophiques*, puis *monostrophiques*, basée sur le mode *phrygien* dans lequel il devait naturellement se terminer. Or, si nous superposons les deux dernières échelles *lydienne* (h) et *dorienne* (i), nous voyons qu'elles contiennent les sons nécessaires à une échelle *phrygienne*, qui en dériverait comme il suit, selon l'une et l'autre *crousis* les combinant respectivement en une tension commune :

Lydien =	k)	30	32	36	40	45	48	54	60	(Long.)
		mi	Ré $\sharp$	Do $\sharp$	si	la	Sol $\sharp$	Fa $\sharp$	mi	
Dorien =	l)	60	54	48	45	40	36	32	30	(Vib.)
		mi	Ré	Do	si	la	Sol	Fa	mi	
Phryg. =	m)	90	100	108	120	135	150	162	180	(Long.)
		mi	Ré	Do $\sharp$	si	la	Sol	Fa $\sharp$	mi	
	n)	180	162	150	135	120	108	100	90	(Vib.)

Et nous constatons que les échelles *m* et *n* fournissent une série numérique identique, qui, lue *dans les deux sens*, de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu, produit indistinctement et immuablement le mode *phrygien*. Issues successivement de la combinaison principielle de l'*iambe* et du *péon*, ces deux échelles numériques, l'une variable et l'autre immuable en son *renversement*, aboutissent donc ainsi naturellement à constituer la substance fondamentale assignée par les textes au *dithyrambe* en sa complexité harmonieusement

symétrique; à savoir, l'opposition *strophique* et *antistrophique* du *lydien* et du *dorien*, et la conclusion *monostrophique* du *phrygien*.

L'invariabilité dans les deux sens y demeurant le monopole et la caractéristique du *phrygien*, on obtient, par les *crousis inverses*, une analogue opposition de *l'hypodorien* et de *l'hypophrygien*, du *mixolydien* et de *l'hypolydien*, et, appliqué à l'opposition ou à l'élaboration d'échelles irrégulières ou libres, le principe du *renversement* symétrique apportait dans l'art d'inépuisables ressources de variété rythmique et de contraste mélodique. Mais, par dessus tout, l'innovation d'Archiloque intronisait dans la musique artistique un élément nouveau de systématisation dont l'importance est capitale: *la crousis d'après le chant*, la division de la corde conforme aux intonations naturelles de la voix chantée. L'expression de Plutarque apparaît d'une précision qui ne prête à aucune équivoque et l'analyse du phénomène sonore est capable de l'expliquer.

La *crousis d'après la corde* (πρόσχορδα), en effet, produit des échelles descendantes où, à des rapports de longueurs de corde simples, correspondent des rapports de vibrations de plus en plus complexes. Rien que la *quarte* (3 — 4), subdivisée en deux intervalles 6 — 7 — 8, a pour rapports de *vibrations* correspondants 28 — 24 — 21. L'échelle de *longueurs* 4 — 5 — 6 — 7 — 8 a pour équivalent l'échelle de *vibrations* 210 — 168 — 140 — 120 — 105, et l'expression irréductible de l'heptacorde de Terpandre, 6 — 7 — 8 — 9 — 10 — 11 — 12, serait en *vibrations* 4620 — 3960 — 3465 — 3080 — 2772 — 2520 — 2310. Dans la *crousis inverse*, ce serait diamétralement le contraire. Les *longueurs* précédentes deviendraient les *vibrations* correspondant à des *longueurs* représentées par la complexité des séries de *vibrations* précédentes.

Or, le son musical est fait de vibrations et non de longueurs de corde. Pour une suite de sons émis par un instrument et entendus, ce ne sont pas les rapports de longueurs de corde ou de tuyau qui affectent la sensibilité, mais leurs résultats vibratoires. Car l'oreille ne perçoit que des vibrations. Au regard de la simplicité de ses résultats (*rapports de vibrations*), l'éventuelle complexité de la cause (*rapports de longueurs*) ne saurait gêner en rien la réceptivité de l'auditeur. En revanche, l'hypothèse d'un trouble occasionné par le cas contraire échéant apparaît légitime a priori. D'autre part, que la voix humaine chante instinctivement, improvise d'inspiration, ou bien chante à l'imitation de sons entendus, elle chante en effectuant des *vibrations* dont le nombre détermine la hauteur et la différence d'intonation des sons émis. Et c'est toujours l'oreille seule qui apprécie ou contrôle cette hauteur, différence ou justesse; qui guide à son insu l'instinct du chanteur inspiré. Et, l'oreille ne percevant jamais que des *vibrations*, la conclusion précédente conserve toute sa valeur et accuse une égale plausibilité.

Il s'ensuivrait donc un antagonisme essentiel entre les sons produits instinctivement, naturellement ou, pour le moins, commodément par le *chant* de la voix humaine, et les sons produits par la *crousis* basée sur la division et subdivision de la corde en parties égales. On peut remarquer en passant que cette *crousis d'après la corde* aboutit à la série des sons *inférieurs* de M. Hugo Riemann, tandis que les sons de la *crousis d'après le chant* appartiennent à la série des *harmoniques naturels* d'un son fondamental. Et la constatation de cet antagonisme essentiel confère à l'innovation d'Archiloque une signification plus profonde, par quoi se justifierait sa gloire et sa popularité qui paraissent avoir égalé celles d'Homère dans l'admiration de ses



contemporains. La *crousis d'après le chant* découlant fatalement de la *division de la corde dans le sens opposé* que nous avons réalisée empiriquement plus haut, on pourrait se demander si cette innovation d'Archiloque fut consciente, ou simplement le fruit de la fantaisie arbitraire ou d'une spéculation de chercheur. Quoi qu'il en soit, il semble qu'elle ait répondu d'emblée à un instinct, et même à la *pratique* instinctive d'un chant naturel dont les origines reculeraient jusque dans un passé mythique. Alors qu'une systématisation logique de l'art musical ne pouvait primitivement provenir que de l'empirisme instrumental et des divisions régulières de la corde, les plus lointaines manifestations d'un chant instinctif se reconnaissent dans les fêtes ou mystères *dionysiaques*, sous l'influence de l'ivresse ou d'une frénésie orgiastique, et le meurtre d'Orphée par les Bacchantes en furie se dénonce un primordial et sanglant épisode de la lutte entre l'inspiration *naturelle* en son incohérence instinctive, et la systématisation tyrannique inaugurée par les porteurs de lyre. Et on est obligé d'admettre, au moins depuis cette époque légendaire, le développement parallèle d'une musique inspirée et libre, basée sur un *chant* naturel, et d'un art systématisé, issu de l'empirisme *instrumental*. Les phases de l'évolution de ce dernier paraissent pouvoir correspondre: d'abord, à l'incertaine et inscrutable période «orphéique» des praticiens de la lyre primitive; puis, à l'activité régulatrice essentiellement «apollinienne» des aulètes phrygiens, dont Olympos incarne l'apogée caractérisé par la formation d'un répertoire de nomes liturgiques et une réforme féconde dans l'élaboration des «harmonies»; enfin, à la systématisation plus complexe du *citharède* Terpandre, «disciple d'Orphée pour le mélос», dit Plutarque, et qui semble avoir assujéti le chant à une *crousis d'après la corde* basée sur le mode *dorien*. La récitation des poésies d'Homère par les rhapsodes paraît avoir constitué une sorte d'intermédiaire entre cet art instrumental et l'inspiration libre, dont la chanson populaire et les cérémonies du genre dionysiaque auraient été le domaine propre. Avec l'innovation d'Archiloque, qui semblerait apte à décider de l'antériorité discutée de Terpandre, l'emploi des deux *crousis inverses* réalisait définitivement dans la musique hellène l'union des deux principes antagonistes et générateurs de l'art intégral, baptisés par Nietzsche *l'apollinien* et le *dionysien*. Et la *crousis d'après le chant*, à soi seule, était capable d'en synthétiser les conséquences. Nous avons représenté les résultats de cette *crousis* par les nombres de *vibrations* correspondants, et on pourrait estimer cet expédient d'une anticipation téméraire en l'espèce. Mais, lettres, signes, tabulature numérique ou autre, de quelque manière que fussent réellement figurés ces résultats, ils n'en correspondaient pas moins nécessairement à des rapports de *vibrations*. La lecture *inverse* facultative d'une échelle de *rythmes* combinés en une tension commune, c'était, en réalité, la lecture des rapports de *vibrations* remplaçant la lecture des rapports de longueurs de corde, et les *nombres de vibrations* promus ainsi à la qualité d'éléments éventuellement indépendants de systématisation spéculative. C'était l'avènement d'un mélос nouveau, d'un chant coordonné et *naturel*, procédant à la fois de l'art et de l'instinct.

On ne saurait certes affirmer que la systématisation dérivable de la *crousis d'après le chant* soit devenue immédiatement autonome, et que son expression numérique éventuelle ait été d'ores et déjà expressément rattachée à un nombre de *vibrations* correspondantes. On put peut-être ne considérer d'abord la *lexis inverse* que comme un procédé simplificateur de représentation et

d'usage des résultats de la *division de la corde dans le sens opposé*. Néanmoins on avait de puissantes raisons pour être frappé de l'opposition numériquement proportionnelle qui s'ensuivait, et pour s'en sentir incité à des conclusions tendancieuses. On savait, par le témoignage des sens et une expérience quotidienne, que le *son* était produit par des mouvements de la corde tendue battant l'air; que les *battements* d'une corde plus courte ou plus mince étaient plus rapides, donc plus nombreux pour le même temps donné, que les battements d'une corde plus longue ou plus grosse. On connaissait empiriquement, rien qu'en opérant par la division d'une corde tendue, l'existence d'une relation de cause à effet entre les *longueurs* respectivement obtenues et la vitesse ou lenteur, donc le *nombre* des battements corrélatifs. De là au pressentiment, puis à l'hypothèse d'un rapport proportionnel constant, il n'y avait qu'un pas, que la *crousis inverse* s'atteste assurément des plus propres à faire inconsciemment franchir. Mais, si l'innovation d'Archiloque peut marquer un tournant capital de l'évolution de la musique grecque, par l'apparition empirique des *nombre de vibrations* à côté des *longueurs de corde*, c'est à un autre que devait revenir la gloire de transformer la conception confusément intuitive de leur plausible *opposition* proportionnelle, en la découverte d'une loi de la nature, formellement proclamée, élucidée et exploitée en ses ultimes conséquences.

### Pythagore.

Ce fut l'œuvre de Pythagore, avec sa fameuse expérience dite «*des marteaux*». Nicomaque de Gêrase en donne le récit suivant dans son *Manuel harmonique*. Après avoir expliqué précisément l'*opposition* dont il s'agit, connue et démontrée de son temps, après avoir parlé des cavités, des longueurs de corde et de tuyau produisant, selon leurs dimensions, des battements de l'air lents ou rapides, et ajouté que tout cela est réglé numériquement, car «la quantité ne se rattache en propre qu'au nombre», il continue:

«... Un jour que Pythagore se promenait, absorbé dans ses réflexions, cherchant à imaginer pour l'ouïe un sûr instrument de contrôle, analogue au compas pour la vue, à la balance et aux mesures pour le toucher, il passa providentiellement devant un atelier de forgerons et entendit distinctement des marteaux de fer, frappant sur une enclume, et produisant pêle-mêle des sons consonnant entre eux, sauf un couple<sup>1)</sup>. Et il y reconnut les consonnances de diapason, de diapente et de diatessaron... Il pénétra tout joyeux dans l'atelier et, par divers moyens, il trouva que la différence entre les sons entendus provenait exclusivement du poids respectif des marteaux, dans le maniement desquels les ouvriers déployaient un effort qu'il trouva correspondre à une force d'impulsion absolument identique...»

Rentré chez lui, Pythagore eût fixé une traverse de fer dans l'angle de deux murs, y aurait attaché quatre cordes exactement semblables à tous égards et portant un poids suspendu à leur extrémité inférieure; puis, faisant résonner ces cordes deux à deux, il aurait constaté les consonnances d'*octave* pour le rapport de poids  $\frac{1}{2}$ , de *quinte* pour le rapport de poids  $\frac{2}{3}$  et de *quarte* pour le rapport de poids  $\frac{3}{4}$ . (Mb. 10. 11.)

1) ... παρά τι χαλκοτυπεῖον περιπατῶν ἐκ τινος δαιμονίου συντυχίας ἐπήκουσε ραισθήρων σίδηρον ἐπ' ἄκμονι ραιόντων καὶ τοὺς ἤχους παραμῖξ πρὸς ἀλλήλους συμφωνοτάτους ἀποδιδόντων πλὴν μιᾶς συζυγίας... (Nicom. *Enchirid.* 10. 11. Mb.)

Cette expérience, dont j'ai résumé la narration de Nicomaque, est rapportée par d'innombrables auteurs de toutes les époques en termes analogues, avec quelques divergences de détail secondaires. Elle suggère aussitôt plusieurs objections. D'abord, le nombre de vibrations d'une corde tendue n'est pas directement proportionnel au poids tenseur, mais à sa racine carrée. Les trois consonnances considérées auraient donc correspondu, non pas aux rapports de poids tenseurs  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  et  $\frac{3}{4}$ , mais à ceux de  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{9}$  et  $\frac{1}{16}$ . En outre, on ne saisit guère de corrélation *immédiate* évidente entre l'expérience attribuée à Pythagore sur des cordes *tendues* par des poids, et ses observations dans l'atelier des forgerons. D'autre part, quand on frappe avec un marteau sur une enclume, ce n'est pas le marteau, mais l'enclume qui résonne et produit le son entendu, lequel, reste toujours le même, quels que soient les poids variés des marteaux frappeurs. On en est donc acculé à ce dilemme : ou bien d'imputer à Pythagore une double erreur grossière, dont la publication ne laisserait le choix qu'entre l'imbécilité et l'imposture ; ou bien d'admettre que l'expérience soit inexactement rapportée dans les textes qui nous sont parvenus.

Même à défaut du retentissement sensationnel que paraît avoir provoqué la célèbre expérience, le nom seul de Pythagore récuserait à priori la première hypothèse. Par ailleurs, eu égard au mystère dont s'enveloppait volontiers l'enseignement du philosophe, il est fort possible que la tradition ne nous ait transmis, altérée par surcroît peut-être, qu'une rédaction destinée au vulgaire indigne et dénaturant peu ou prou la vérité réservée aux adeptes. Quoiqu'il en soit, puisque nous en sommes réduits à cette rédaction incomplète ou défigurée, nous devons essayer de l'interpréter. Or, pour que le début s'en éclaire soudain, il suffit de prendre dans leur sens littéral les mots traduits tendancieusement par *son* et *consonnance*. Si Pythagore ne peut évidemment pas avoir entendu des « sons » divers et « consonnants » produits par des marteaux sur une enclume, en revanche, il pouvait percevoir le *bruit* ( $\gamma\chi\omicron\varsigma$ ) *de coups* de marteaux diversement espacés et *concordant*, par couples de marteaux, selon les rapports  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  et  $\frac{3}{4}$ , correspondant aux trois consonnances musicales. Pendant un même espace de temps donné et égal pour tous, deux quelconques de ces marteaux pouvaient frapper régulièrement : l'un 1 coup et l'autre 2 ; l'un 2 coups et l'autre 3 ; l'un 3 coups et l'autre 4. Et alors, si la force employée à soulever ces marteaux demeurerait indistinctement identique, le *nombre* des coups frappés, dans un même temps donné, *devait* être proportionnel au *poids* des marteaux. Le marteau de poids 2 devait frapper 1 coup pour 2 coups du marteau de poids 1 ; le marteau de poids 3 devait frapper 2 coups pour 3 coups du marteau de poids 2 ; le marteau de poids 4 devait frapper 3 coups pour 4 coups du marteau de poids 3.

Dans la pratique, à la vérité, l'aventure pourrait être taxée de quelque invraisemblance. Ces quatre marteaux impliquent quatre forgerons. Il faudrait donc supposer la rencontre inopinée de quatre individus de robustesse équivalente, que la routine du métier aurait accoutumés à déployer un effort machinal identique dans l'acte de forger. Bien que, à la rigueur, cela n'apparaisse pas d'une impossibilité absolue, la rareté du fait autorise quelques soupçons. La mesure de *longueurs* de corde est et fut facilement réalisable de tout temps par quiconque. Au contraire, l'évaluation matérielle du *nombre de vibrations* d'un corps sonore constitue même aujourd'hui une

opération des plus délicates. La découverte et la démonstration péremptoire, dans une antiquité si lointaine, d'un rapport numérique entre ces deux phénomènes, est chose aussi mystérieuse que l'ésotérisme pythagoricien. On peut se demander si Pythagore n'en avait pas reçu, des prêtres égyptiens, le secret de révélation interdite par un inviolable serment, et si, cherchant peut-être un expédient de vulgarisation profane, il n'avait inventé le prétexte des marteaux de ces forgerons exceptionnels. Toutefois, on pourrait également admettre qu'une « concordance » simplement *approximative* des coups de marteaux entendus selon les rapports approchés  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  et  $\frac{3}{4}$ , ait suffi pour frapper l'esprit de Pythagore, hanté par la solution du problème qu'avait posé l'innovation d'Archiloque, et pour lui inspirer l'idée de comparer le poids des marteaux. Une stricte exactitude mathématique dans les rapports ainsi constatés n'était pas indispensable pour fournir à Pythagore les éléments de sa découverte. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de ces deux hypothèses, nous sommes bien forcés d'accepter l'énoncé des textes et le postulat d'une force impulsive identique, afin de voir quelles conséquences en pouvait déduire Pythagore.

Remarquons avant tout que, grâce à la substitution des *coups* aux *sons* des marteaux, cet énoncé est devenu intelligible, vraisemblable et logique. La possibilité d'un certain rapport entre la vitesse ou lenteur des *coups* frappés et le *poids* des marteaux en découle nécessairement, et les faits observés évoqueraient assez naturellement l'analogie vitesse ou lenteur des *battements* d'une corde frappant l'air pour suggérer un rapprochement. Pythagore pouvait donc raisonner comme il suit:

Soient deux marteaux mis en mouvement par une force identique;

Pendant un temps donné  $t$ , un marteau de *poids* 1 frappera 2 *coups* pour 1 coup d'un marteau de poids 2:

P.	1	2
C.	2	1

Pendant un temps donné  $t$ , un marteau de poids 2 frappera 3 coups pour 2 coups d'un marteau de poids 3:

P.	2	3
C.	3	2

Pendant un temps donné  $t$ , un marteau de poids 3 frappera 4 coups pour 3 coups d'un marteau de poids 4:

P.	3	4
C.	4	3

Et si nous résumons cette expérience avec quatre marteaux, nous aurons, pour un temps donné  $t$ :

Poids	=	6	—	8	—	9	—	12
Coups	=	12	—	9	—	8	—	6

Or, les *poids* ci-dessus représentent précisément les *longueurs de corde* produisant les trois consonnances musicales d'*octave*, de *quinte* et de *quarte*, le rapport intermédiaire de *ton*  $\frac{8}{9}$  correspondant au couple de marteaux dissonnants relaté par Callimaque:

Long. de Corde	=	6	8	9	12
		mi	si	la	mi

Mais, pour des cordes de substance et de diamètre identiques, ces longueurs représentent aussi le rapport de leurs poids respectifs. En effet, soit une corde de longueur 2 et de poids 2; si nous la coupons en deux parties égales, sa moitié sera de longueur 1 et de poids 1. Pour une corde de longueur et de poids 3, ses  $\frac{2}{3}$  seront de longueur et de poids 2. Pour une corde de longueur et de poids 4, ses  $\frac{3}{4}$  seront de longueur et de poids 3. Donc: toutes choses égales d'ailleurs, les poids de cordes de longueurs différentes sont en raison directe de ces longueurs.

En effectuant les divisions adéquates sur une corde tendue dont, au moyen d'un chevalet glissant, on pouvait faire résonner successivement chaque partie considérée, on obtenait des cordes en rapport de longueurs et de poids:

Long:	6	8	9	12
Poids:	6	8	9	12

Et, en assimilant les coups frappés par les marteaux aux battements de la corde frappant l'air, on pouvait dire:

Pour un temps donné  $t$ , ces quatre cordes de longueur et de poids

6	8	9	12
---	---	---	----

produiront respectivement

12	9	8	6	battements.
----	---	---	---	-------------

D'où la conclusion que: le nombre des battements ou vibrations est en raison inverse de la longueur des cordes et du poids de ces cordes de longueur différente.

Cette conclusion est la seule qui se puisse déduire d'un énoncé intelligible et rationnel de la célèbre «*Expérience des marteaux de Pythagore*», et qui s'en déduise logiquement. Une telle solution du problème pourrait sembler à première vue d'un simplisme peu scientifique indigne de Pythagore, en tant que dérivée d'une assimilation tendancieuse arbitraire ou, pour le moins, insuffisamment justifiée, et il n'apparaît certes nullement invraisemblable que le texte incomplet, équivoque et incohérent de la tradition ne nous ait conservé qu'un fragment de vulgarisation exotérique. Néanmoins, par quelques réflexions qu'ait été guidé Pythagore, cet énoncé nous en livre sans doute le fil conducteur, avec le principe indispensable à sa découverte. L'empirisme de la facture instrumentale avait appris depuis longtemps aux Grecs l'influence des dimensions du corps sonore sur la hauteur des sons produits. Mais ces conséquences, communes aux cordes et aux tuyaux, ne se traduisaient sur ceux-ci qu'en acuité ou gravité des sons émis, tandis que ces mêmes sons, sur les cordes, correspondaient par sucroît à un certain degré de vitesse ou lenteur des battements. La conception de mouvements vibratoires numériquement constitutifs du son musical ne pouvait donc naître que de l'observation des battements de la corde frappant l'air et le nombre de ces mouvements devait, à priori, offrir quelque rapport avec le poids du corps vibrant. Telle semble avoir été la genèse intuitive du syllogisme pseudo-expérimental qui, des marteaux pythagoriciens et de leurs forgerons automates, aboutit logiquement à l'une des lois de vibration des cordes.

Le principe de ce rapport numérique inverse admis et tenu pour démontré au vulgaire par l'analogie «des marteaux», Pythagore pouvait et dut très vraisemblablement le soumettre au contrôle d'une épreuve plus rigoureuse. Il avait plus d'un moyen de le faire empiriquement; par exemple, en opérant sur deux cordes de poids et de longueur considérables, produisant des



battements, trop lents pour fournir un son perceptible, mais de nombre et rapport facilement observables à la vue. Il lui suffisait de constater ainsi qu'une corde de *poids* et *longueur* 1 faisait 2 ou 4 *battements* pendant qu'une corde voisine de *poids* et *longueur* 2 faisait 1 ou 2 *battements*. Ceci posé, un génie comme celui de Pythagore devait plausiblement en être induit à d'autres expériences, et le texte de Nicomaque en témoigne, puisqu'il parle aussi de quatre cordes *égales* et de *poids tenseurs*.

En réalité, il semble que Pythagore n'ait pu vérifier expérimentalement le principe de sa découverte sans trouver inconsciemment toutes les *lois de vibration des cordes tendues*. La fabrication des instruments à cordes avait nécessairement enseigné aux Grecs les effets de l'homogénéité parfaite d'une corde sur la qualité du son obtenu, et ils ne pouvaient pas ignorer non plus l'influence de la grosseur des cordes, c'est-à-dire de leur *diamètre* à l'égard de la hauteur des sons produits. Ces connaissances empiriques et plus ou moins précises devenaient pour Pythagore les données d'un problème mathématique.

Sa première expérience lui avait révélé, avec les sons *d'intonation corrélative*, le rapport entre le *nombre de battements* ou *vibrations* et les *poids* ou *longueurs* de cordes d'un *même diamètre*, mais de *longueurs différentes*.

Opérant maintenant sur des cordes de *même longueur*, mais de *diamètres différents*, il aurait trouvé que, toutes choses égales par ailleurs,

4 Cordes de <i>Diamètres</i> :	6	8	9	12
d'égal <i>Longueur</i> :	1	1	1	1

produisent 4 sons dans le même rapport d'intervalle et d'intonation que

4 Cordes d'égal <i>Diamètre</i> :	1	1	1	1
et de <i>Longueurs</i> :	6	8	9	12

Ces dernières ayant fourni, par le *nombre de leurs battements* respectifs, le

Rapport de <i>Vibrations</i> :	12	9	8	6
--------------------------------	----	---	---	---

il s'ensuivait que: Pour des cordes de *même longueur*, le *nombre de battements* ou *vibrations* est en *raison inverse* des *diamètres*. En dehors de toute autre connaissance ou considération, rien qu'en prenant la peine de *peser* successivement ces cordes nouvelles de *diamètres* différents, Pythagore aurait reconnu que:

Ces 4 cordes de <i>longueur</i> égale:	1	1	1	1
avaient le rapport de <i>poids</i> :	36	64	81	144
<i>carrés</i> des rapports de <i>diamètres</i> :	6	8	9	12

Donc: Pour des cordes de *même longueur*, le *poids* est en *raison inverse* du *carré* des *vibrations*.

Enfin, opérant sur une corde unique, tendue successivement par des *poids* différents, Pythagore, à moins d'aberration mentale et sensorielle, aurait reconnu que: Une Corde tendue

sur une <i>longueur</i> égale:	1	1	1	1
par des <i>poids tenseurs</i> :	144	81	64	36

produit successivement 4 sons dans le même rapport d'intervalle et d'intonation que

les 4 Cordes de <i>poids</i> :	36	64	81	144
de <i>longueur</i> :	1	1	1	1
et de <i>diamètre</i> :	6	8	9	12



Ces dernières étant, pour le *nombre de battements* respectifs, dans le

*rapport de vibrations*: 12 9 8 6

il s'ensuivait que: Pour une corde tendue vibrant dans une longueur constante, les *poids tenseurs* sont en *raison directe du carré des vibrations*.

Nous avons supposé ces expériences consécutives réalisées par les moyens pratiques les plus simples et basées empiriquement sur la comparaison des résultats divers avec les premiers sons obtenus. Le texte de Nicomaque vient confirmer notre hypothèse, car il ajoute un peu plus loin (Mb. 13) que Pythagore, «après avoir exercé sa main et son oreille» à ces opérations délicates, en transporta ingénieusement les résultats sur la *batéra* (tablette à chevalet glissant, sans doute) d'un instrument baptisé *cordotone*, où, par surcroît, l'action des *poids tenseurs* était exactement enregistrée par les tours des chevilles où s'enroulaient les cordes<sup>1)</sup>. Ce «cordotone» apparaît ainsi comme un quadruple peut-être ou plus complexe *monocorde* et, au regard de ce qu'en découvrit Pythagore, on peut assurément s'expliquer son exclamation suprême à ses disciples entourant son lit de mort: «Cultivez toujours le monocorde!»

Pythagore, en effet, en possession de ce critère, de ce «*gnomon* infailible», selon l'expression de Nicomaque, allait devoir presque aussitôt mesurer l'immense portée de sa découverte. Il avait désormais à sa disposition, pour les cordes, le rapport entre leurs longueur, poids, diamètre, poids tenseurs et leur nombre de battements, contrôlé par l'identité d'intonation ou hauteur absolue ou relative des sons correspondants; — et de tout cela s'ensuivait l'existence d'un rapport *inversement* proportionnel, entre la masse d'un corps vibrant et ses vibrations. En comparant les sons ainsi produits par les *cordes* avec les sons de concordante hauteur ou intonation sur les *tuyaux*, il constata naturellement une corrélation similaire entre l'*acuité* ou *gravité* de ces intonations et les dimensions des tuyaux respectifs. Il en dut reconnaître et pouvoir élucider mathématiquement l'influence de la largeur des tuyaux, de l'épaisseur de leurs parois, du diamètre de leurs trous latéraux et de la communication de leur embouchure avec l'air ambiant, dont résultaient les corrections empiriquement effectuées jusque là et trouvées par tâtonnements d'après l'oreille. Seulement, ici, ce n'était évidemment plus le tuyau qui vibrait, mais l'*air* mis en mouvement par le souffle de l'exécutant. Une assimilation *numérique* des battements de la corde n'était possible qu'avec des mouvements analogues d'une *masse aérienne*, conclusion que corroboraient immédiatement des expériences sur les cavités mesurées de vases et de tonneaux. C'était donc l'*air* lui-même enfin démontré *corps vibrant périodiquement*. Ces observations devinrent le prétexte de théories explicatives que rapporte assez succinctement le pythagoricien Nicomaque (Mb. 8 et 9). Mais, en même temps que la conception de mouvements vibratoires *numériquement constitutifs* du son musical en acquérait une consécration définitive, l'ensemble et le détail de ces expériences et de toutes celles du même genre qu'on a le droit de prêter à un Pythagore, aboutissaient immuablement à l'identique résultat du *rapport inverse* précité.

1) τυλάσας δὲ καὶ τὴν χεῖρα καὶ τὴν ἀκονίην πρὸς τὰ ἐξαρτήματα καὶ βεβαιώσας πρὸς αὐτὰ τὸν τῶν σχέσεων λόγον, μετέθηκεν εὐμηχάνως τὴν μὴν τῶν χορδῶν κοινὴν ἀπόδεσιν τὴν ἐκ τοῦ διαγωνίου πασσάλου εἰς τὸν τοῦ ὀργάνου βατήρα, ἐν χορδότονον ὠνόμαζε, τὴν δὲ ποστὴν ἐπίτασιν ἀναλόγως τοῖς βάρεσιν εἰς τὴν τῶν κολλάβων ἀνωθεν σύμμετρον περιστροφὴν. (Nicomachi enchiridion p. 13 Mb.)

Il est trop évident que Pythagore n'avait pas à découvrir les rapports de longueurs  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  et  $\frac{3}{4}$  de l'*octave*, de la *quinte* et de la *quarte*. L'existence même et l'usage *artistique* antérieur d'instruments à cordes ou à tuyaux en impliquaient la connaissance empirique. On ne s'expliquerait pas la portée attribuée par tous les textes à sa découverte incarnée dans cette « expérience des marteaux », ni la gloire et la vénération qu'en récolta Pythagore. A l'examen des conséquences que nous en avons vues découler, on comprend fort bien, au contraire, l'admiration de ses disciples, et presque la stupeur de Pythagore lui-même, découvrant pas à pas la *loi numérique* d'un phénomène universel. Un événement de cette importance était sans précédent chez les Hellènes et peut-être dans le monde antique. Dans ses multiples expériences intervenaient des éléments ou facteurs les plus disparates : solides, fluides, éventuellement liquides ; chaleur, dilatation ; matières de toute espèce, cordes, bois, métal, poterie, verre. Il y put entrevoir, sinon en formuler déjà telles des lois de la *densité*, dont une application pratique illustra plus tard Archimède. Mais il y fut sans doute avant tout profondément frappé de ce rapport *inversement* proportionnel entre la cause et son effet ; de cette opposition constante et unanime, encore que diverse en son expression. Une semblable opposition affectait la substance même des choses, en résultait : elle était *essentielle*. Et la Nature ainsi se dénonçait soumise aux lois du *Nombre*.

Outre la justification qui s'ensuit du fameux dogme : « Tout est régi par le Nombre », on établirait aisément quelque lien entre cette *opposition essentielle* et, non seulement « l'harmonie des sphères », mais aussi une doctrine spéciale de « la métempsychose » dont la tradition gratifie vaguement l'ésotérisme pythagoricien. On en peut dorénavant concevoir, en tout cas, la place prépondérante de la *Musique* dans la culture, l'art et la pensée hellènes, et le rôle capital de Pythagore dans les spéculations de la théorie musicale. Cette théorie avait désormais à sa disposition l'expression *numérique*, enfin respectivement autonome de deux *mélôs* distincts et symétriquement opposés. Mais Pythagore ne se contenta pas de démontrer cette autonomie respective ; il discerna et révéla, dans cet antagonisme essentiel, un élément générateur de l'Univers tangible ou intangible créé par le Démonstrateur, constitutif de l'âme autant que de la matière ; un principe d'ordre, de concordance et d'*unité* non moins essentielle, que le *Timée* dénonce éloquemment comme un fondement cardinal de ses doctrines spéculatives et dont la musique lui fournissait une incarnation la plus proche et la plus accomplie avec la *Consonnance* (συμφωνία).

En effet, et c'est probablement de là que naquit la confusion, si Pythagore n'avait pas découvert les rapports évidemment connus des « consonnances » de *diapason*, de *diapente* et de *diatessaron*, en revanche il avait trouvé le principe de « la Consonnance » au sens pythagoricien. A cet égard, le témoignage des textes est unanime : la *consonnance pythagoricienne* était un son unique, résultat de la rencontre, coïncidence, mélange intime par contraction ou *crase* (κρᾶσις) de deux sons d'espèce différente amalgamés pour l'oreille en un seul. Une telle conception découlait du *logos mousikês* de Pythagore, que nous avons vu dériver naturellement de son expérience des marteaux et des cordes :

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & \longleftrightarrow & & & & \\
 \text{Longueurs} & = & 6 & 8 & 9 & 12 & \\
 & & \text{mi} & \text{si} & \text{la} & \text{mi} & \\
 & & 12 & 9 & 8 & 6 & = \text{Vibrations} \\
 & & \longleftarrow & & \longleftarrow & & 
 \end{array}$$

En considérant les sons représentés ici par les *longueurs de cordes* et ceux représentés par les *nombres de vibrations* comme étant d'espèce différente et constituant deux échelles mélodiques opposées, dont l'une (*longueurs*) commence par des sons *aigus* et descend vers le grave, tandis que l'autre (*vibrations*) commence par des sons *graves* et monte vers l'aigu, on s'explique aisément la théorie pythagoricienne de la *consonnance* et ses définitions diverses.

Avant tout, un passage du *Timée* (p. 80, a) qui s'y rapporte expressément et dont on peut résumer comme il suit la substance:

— Une voix mélodique *aiguë* a un commencement et une fin. Elle devient plus lente et plus grave à mesure qu'elle va vers son terme. Une voix mélodique *grave*, inversement. Toutes deux, simultanément émises, coïncident en des endroits précis où on n'entendra qu'un son unique. —

Et, en complétant les échelles mélodiques inverses du *logos mousikès*, on constate, en effet, les coïncidences annoncées:

<i>Longueurs</i>	=	<sup>*</sup> 6	7	<sup>*</sup> 8	<sup>*</sup> 9	10	11	<sup>*</sup> 12	
→		<i>mi</i>	( <i>do<sup>♯</sup></i> )	<i>si</i>	<i>la</i>	( <i>Sol</i> )	( <i>fa</i> )	<i>mi</i>	
		12	11	10	9	8	7	6	= <i>Vibrations</i>
		<i>mi</i>	( <i>ré<sup>♯</sup></i> )	( <i>Do<sup>♯</sup></i> )	<i>si</i>	<i>la</i>	( <i>sol</i> )	<i>mi</i>	←

On comprend alors clairement la définition d'Archytas (*Porph. ad Ptol.*): «Un son unique est produit pour l'ouïe par la génération inverse de la consonnance<sup>1)</sup>.»

L'énoncé que voici de Bacchius le Vieux (*Mb.* 2) en est purgé de toute ambiguïté<sup>2)</sup>:

«Qu'est-ce que la *consonnance*? — La *crase* de deux sons considérés comme d'espèce différente pour l'acuité et la gravité, de sorte que la voix mélodique (*mélōs*) propre au son plus grave d'origine n'apparaisse pas plus que celle du son pareillement plus aigu et *vice versa*». Énoncé qui, d'ailleurs, se rencontre nettement formulé déjà chez Aristote, avec sa concision coutumière: «La *consonnance* est un *rapport de nombre en acuité et gravité*». (*Analyt. post.* II. c. 2.) Nous verrons plus loin que ce «rapport de nombre» était le principe du «*canon*»<sup>3)</sup>.

Il est très important de souligner cette acception toute particulière éventuellement attachée, depuis Pythagore, aux termes correspondant aux concepts d'*acuité* et de *gravité*. Il semble parfois assez délicat de la déterminer dans tous les textes avec une entière certitude, mais sa méconnaissance absolue entraîne aux équivoques les plus tendancieuses. On en serait facilement induit à vouloir reconnaître, dans l'art exclusivement *monodique* des Grecs, la conception naissante ou plus ou moins développée de notre *consonnance harmonique*, dont l'avènement ne précéda sans doute que de fort peu (un siècle ou deux peut-être), le moyenâgeux X<sup>e</sup> siècle des théoriciens de l'*organum*. C'est, au contraire, grâce à l'oubli, l'ignorance ou l'incompréhension de son

1) Ἐνός φθόγγου γενέσθαι κατὰ τὰς συμφωνίας ἀντίληψιν τῇ ἀκοῇ. (*Porph. ad Ptol.* p. 277.)

2) Συμφωνία δὲ τί ἐστι; — Κράσις δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι λαμβανομένων, ἐν ᾗ οὐδέν τι μᾶλλον τὸ μέλος φαίνεται τοῦ βαρυτέρου φθόγγου ἢ περ τοῦ ὀξυτέρου, οὐδὲ τοῦ ὀξυτέρου ἢ περ τοῦ βαρυτέρου.

3) Συμφωνία ἐστὶ λόγος ἀριθμῶν ἐν ᾗ οἷον ἡ βαρεῖ.

principe original et à la presque inéluctable équivoque inhérente à cette acception spéciale de l'*acuité* et de la *gravité*, que la définition pythagoricienne, reproduite d'abord textuellement et jusque chez Isidore de Séville, a pu se perpétuer longtemps dans des traités bien postérieurs au moyen âge, pour s'appliquer, imperceptiblement autant qu'inconsciemment amendée, à la *consonnance* de certains intervalles dans un art polyphonique.

La spéculation pythagoricienne introduisait ainsi dans la théorie musicale hellène une nouvelle sorte de *consonnance*. De là, deux significations de ce terme qu'il importe de soigneusement distinguer.

a) Des sons pouvaient éventuellement *consonner* (ou mieux, peut-être, *concorde*) à l'*octave*, à la *quinte* ou à la *quarte*. Par exemple :

Dans le *système parfait*, les sons de l'*octave grave* du *proslambanomène* à la *mèse* consonnaient respectivement avec les sons de l'*octave aiguë* de la *mèse* à la *mèse hyperboléenne*;

dans le *système disjoint*, les sons de chacun des deux *tétracordes* consonnaient respectivement à la *quinte*;

dans le *système conjoint*, les sons de chacun des deux *tétracordes* consonnaient respectivement à la *quarte*.

b) D'autre part, deux sons d'espèce différente, (*longueurs, vibrations*), d'origine opposée et de génération contraire, pouvaient se rencontrer, coïncider, se contracter par *crase* en un son unique pour l'oreille, et constituaient alors la *consonnance*, au sens pythagoricien.

C'est dans cette dernière acception que Gaudence emploie le mot «*consonnants*» ou *symphones* (σύμφωνοι), — avec à peu près textuellement la définition de Bacchius le Vieux<sup>1)</sup> — pour les sons dont il distingue les *disphones* ou «*dissonants*», tandis qu'il classe entre ces deux extrêmes les sons *paraphones* produits par *crousis*, lesquels, grâce à leur faible différence d'intonation, peuvent donner l'illusion d'un son unique pour l'oreille et se rapprochent ainsi des *symphones* ou «*consonnants*». Nous avons contrôlé plus haut ses exemples.

Mais ce texte de Gaudence (*Mb.* 11) offre un intérêt tout particulier par l'opposition des termes *χρουόμενων* et *αὐλούμενων* pour spécifier l'origine et génération contraires des sons émis simultanément (*ἄμα*) de cette façon et *consonnants* par *crase*. Les expressions *crouoménos* et *aulouménos* se rapportent manifestement à la *crousis* et à l'*aulos*. Les sons correspondant à des *longueurs de corde*, déterminées par la *crousis*, ne sauraient être plus exactement et clairement désignées. Le mot *aulouménos* se rattacherait donc à la *tion* de la série inverse, c'est-à-dire des sons représentés par leurs *de vibrations*. Or, nous avons vu que cette série intégrale correspondait à celle des *harmoniques* naturels d'un son fondamental, et la facilité avec laquelle on obtient, voire involontairement, les premiers *harmoniques* de l'instrument du genre *aulos*, (flûte, flageolet, hautbois), est notoire. L'imitation de ces *harmoniques* par les exécutants pour augmenter l'étendue des ressources des instruments à vent apparaît presque inévitable même au début de la virtuosité artistique. Le terme technique *aulouménos*, (roque irrésistiblement l'expression *Flageolettoène*.) semble ainsi avoir

<sup>1)</sup> σύμφωνοι δὲ, ὧν ἄμα χρουόμενων ἢ αὐλούμενων διὰ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ τοῦ εὐτερέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ . . . (Gaudent. *Isagoge*. 11. *Mb.*)

dérivé peu à peu de l'expérience pratique, pour qualifier le genre de sons correspondant aux *nombres de vibrations* de la série des *harmoniques*.

Enfin, en même temps que la *consonnance*, Pythagore avait trouvé le principe du *canon*<sup>1)</sup>. En effet, pour *tous les sons consonnants* d'une gamme, échelle ou harmonie doublement figurée de la sorte, le nombre représentant la *longueur de corde* multiplié par le *nombre de vibrations* donne un produit indistinctement identique.

Pour le *logos mousikès*, par exemple, le produit de deux termes correspondants de chaque série est indistinctement 72 :

6	8	9	12	} 72
12	9	8	6	
<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	

Pour l'échelle ou *harmonie* suivante, ce produit est indistinctement 1800 :

30	36	40	45	50	60	} 1800
60	50	45	40	36	30	
<i>mi</i>	<i>Do♯</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>mi</i>	

Le procédé est expliqué tout au long ou réalisé chez Boèce, Gaudence (*Mb. p. 17*) et dans les *Trois Canons harmoniques* de Florence<sup>2)</sup>. Il n'est pas obligatoire que les nombres extrêmes de chaque série inverse soient identiques. Au contraire, il est souvent nécessaire que ces nombres soient différents, pour former une échelle convenable. En appliquant ce procédé à la dernière échelle ou harmonie que nous avons effectuée, on la compléterait peu à peu en obtenant, d'abord avec des facteurs extrêmes identiques :

60	72	75	80	90	96	100	120	} 7200
120	100	96	90	80	75	72	60	
<i>mi</i>	<i>Do♯</i>	<i>Do</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol♯</i>	<i>Sol</i>	<i>mi</i>	

Puis avec des facteurs extrêmes différents :

120	135	144	150	160	180	200	216	225	240	} 21600
180	160	150	144	135	120	108	100	96	90	
<i>mi</i>	<i>ré</i>	<i>Do♯</i>	<i>Do</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>Sol</i>	<i>Fa♯</i>	<i>Fa</i>	<i>mi</i>	

On peut créer, de manière analogue, des échelles canoniques à l'infini. C'est sur cette constatation nouvelle d'une synthèse unificatrice issue de « rapports de nombre », sur cette sorte de *crase numérique* en un produit constant, qu'est basée la définition de la *consonnance* par Aristote citée plus haut. Et on voit ce qui distingue essentiellement l'innovation d'Archiloque et l'œuvre de Pythagore. La lecture *inverse* des signes ou des rapports révélait, à la vérité, dans l'art musical, un principe d'opposition symétrique, mais y apportait avant tout un élément de variété et de contraste au service de combinaisons plus ou moins arbitraires. Le *Canon* pythagoricien appuyé sur le Nombre irréfutable, dévoilait l'harmonie occulte et démontrait la *consonnance* de ces facteurs antagonistes. La nature ou l'origine opposée et la génération inverse de ces facteurs, l'identité de leur produit constant expliquent mot à mot la définition rapportée par Théon de Smyrne, et on comprend que, publiant la parole du Maître, ceux de Pythagore aient enseigné :

1) . . . τὸν τε κανόνα τὸν ἐκ μιᾶς χορδῆς εὑρεῖν. (Diog. Laertii. *Pythagoras*. Lib. VIII. Ed. Henri Etienne, 1593. p. 574.)

2) *Tres canones harmonici*. Edidit ad Stamm. Berolini. Weidmann, 1881.

«La Musique est l'union parfaite des contraires, l'unification du multiple et l'accord de la dualité discordante. Car elle ne règle pas seulement le rythme et le mélus. elle organise tout ensemble et coordonne tout système. Sa fin est l'ordre et l'unité»<sup>1)</sup>.

Et on conçoit aussi que la somme de ces constatations et conséquences alors inouïes ait pu fournir la base d'une philosophie du monde, et inspirer une théorie de «l'harmonie des sphères». Que Pythagore ait été amené vraiment à son admirable découverte par les marteaux des forgerons, ou que nous n'ayons là qu'un traditum de vulgarisation profane, c'est le *logos mousikès* (6 — 8 — 9 — 12), issu de la fameuse expérience, qui paraît avoir constitué, en tant que *Quaternaire sacré*, le fondement des spéculations métaphysiques autant que numériques de Celui que ses disciples vénéraient à l'égal des Immortels. En effet, au dire de Jamblique, «de même qu'ils étaient par respect d'appeler les Dieux par leurs noms, pareillement ils ne nommaient point Pythagore...» et la formule de leur serment, qui nous fut conservée par ailleurs, était: «Je jure par Celui qui transmet à nos âmes le Quaternaire, principe générateur et source de la Nature éternelle!»

Le quaternaire (*τετρακτύς*) mathématique est composé des quatre premiers nombres 1, 2, 3 et 4. Le sacré quaternaire pythagoricien en est une dérivée réalisée par la synthèse des rapports  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  et  $\frac{3}{4}$ :

6 — 8 — 9 — 12

(1) ————— (2)

(2) ————— (3)

(3) ————— (4)

Ou, exprimé dans l'espace d'une octave en une harmonie canonique:

Long. de Cordes.	(1) ————— (2)	} Vibrations.
	(2) ————— (3)	
	(3) ————— (4)	
	6 — 8 — 9 — 12	
	mi si la mi	
	12 — 9 — 8 — 6	
	(4) ————— (3)	
	(3) ————— (2)	
	(2) ————— (1)	

### Le Nombre de Platon.

Ce *Logos mousikès* ou *Canon musical* est aussi le principe de ce qu'on baptisa le *Nombre de Platon* et, insensiblement, l'analyse logique des innovations pythagoriciennes reconstituées nous a conduit, à notre insu, à la solution d'une énigme obscure entre toutes. Obscure, à tout le moins et de rien longtemps, pour notre mentalité moderne, car les textes de l'antiquité qui se rapportent à ce célèbre passage de la *République* (VIII, p. 546, etc.) ne manifestent nul embarras à son égard, et relatent ou commentent une péculatation intelligible a priori pour quiconque, — ainsi que l'attestent,

τὴν μουσικὴν φασιν ἐναντίαν συναρμογὴν καὶ τῶν πολλῶν ἔκαστι καὶ τῶν δίχα φασιν οὐ γὰρ ῥυθμὸν μόνον καὶ μέλους συντακτικὴν, ἀλλ' ἀπλῶς παντὸς συστήματος τῆς τῆς τὸ ἐνοῦν τε καὶ συναρμόζειν. (Théon de Smyrne. Ed. Dupuis. Hachette et 392. p. 18.)



entre autres, outre les scolies alexandrines, les objections d'Aristote et l'allusion d'Aristide Quintilien. On n'est pas étonné pourtant que se soit perdu peu à peu le sens de spéculations de ce genre qui abondent, chez les anciens, dans les écrits de toute espèce. Déjà Jamblique avertit, en effet, à propos des aphorismes pythagoriciens, que chacun était à l'origine accompagné de son élucidation ésotérique, mais que cette exégèse purement discursive, confiée à la seule tradition *orale* et transmise à des esprits de plus en plus indifférents, finit par s'altérer, se corrompre ou se travestir jusqu'à devenir aussi incompréhensible qu'incomprise ou se perdre irrémédiablement<sup>1)</sup>. Et on n'est pas surpris non plus que, depuis le III<sup>e</sup> siècle de notre ère où vécut Jamblique, toutes spéculations analogues, basées sur la musique et sur le nombre, aient apparu toujours plus obscures ou puériles à mesure que les commodités de la pratique, en provoquant l'oubli, puis l'ignorance de la nature et des propriétés constitutives de la matière sonore, développaient une conception bientôt exclusivement subjective de l'art musical. Il en était tout autrement de l'antiquité grecque. En réalité, avec cette opposition essentielle dévoilée par le phénomène vibratoire, la Musique est au fond de toute la pensée hellène, pour le moins depuis Pythagore. Celui-ci semble même n'avoir fait que peut-être approfondir scientifiquement, grâce à la notion de vibrations *aériennes*, systématiser par le nombre et généraliser un concept importé de l'Égypte ou d'Asie, et qu'on reconnaît nettement dans certains textes hébreux. La découverte du *canon* reste, quoiqu'il en soit, formellement attribuée par les sources à Pythagore, et la portée d'une semblable révélation est apte à éclairer singulièrement les systématisations physico-métaphysiques de maint illustre philosophe de ce passé lointain, et en particulier d'Héraclite le Ténébreux. Contentons-nous d'en rechercher les effets dans les spéculations platoniciennes, qui procèdent avec évidence expressément et directement de Pythagore. Platon ne tient guère de Socrate que le goût du syllogisme et l'art de la dialectique. L'abstraite ratiocination socratique devient chez lui le véhicule de substantialités pythagoriciennes. La musique, ignorée de parti pris et méprisée de Socrate, est pour Platon un domaine favori et familier. Le témoignage du mathématicien Théon de Smyrne ne permet pas de douter de ses connaissances techniques approfondies en la matière, ni de la conception mathématique de l'art musical qui présidait à ses spéculations. Métaphysiques, psychologiques, morales ou même sociologiques, toutes ces spéculations dont «le Nombre» est la base occulte, et qui paraîtraient aisément aujourd'hui quelque peu ridicules ou, pour le moins, spécieuses à un examen superficiel, non seulement s'expliquent fort logiquement, mais se révèlent justifiées par un *fondement naturel*, en tant qu'interprétation légitime, voire en sa témérité éventuelle, subtile et souvent profonde d'un processus universel incarné par le phénomène sonore.

Si nous considérons des échelles ou *harmonies* formées par le procédé canonique analysé, nous constatons que toutes et chacune imaginables sont constituées de deux éléments distincts: l'un, (*vibrations*,) immatériel, indivisible et progressant de l'unité au multiple jusqu'à l'infini; l'autre, (*longueurs de corde*,) matériel, fini et déterminé à priori, quoique divisible à l'infini en ses sous-multiples. Ces deux éléments sont capables de coïncider selon des

1) Διὰ τὸ παραδίδοσθαι διὰ πολλῶν καὶ αἰετῶν ἀργυτέρων, τὸ μὲν λόγον περιῆρησθαι . . . (Jambl. *De vita pythagorica*. 18.)

des rapports numériques, de s'amalgamer sous d'innombrables aspects divers, pour à chaque fois s'unifier en un organisme concret dont l'homogénéité, l'excellence ou l'imperfection, la figure et le caractère variables à l'infini, sont régis par les dits rapports constitutifs et inéluctablement soumis au Nombre.

Pareillement, «l'âme du monde» aussi bien que de tout être et de toutes choses, bref le cosmos métaphysique platonicien est constitué, par le Démonstrateur créateur, de deux éléments: *le Même* et *l'Autre*. *Le Même*, immatériel, indivisible, est divin par essence et par origine; *l'Autre*, matériel et divisible, ressortit à l'humaine et terrestre réalité tangible. C'est au premier que se rattachent les fameuses «Idées» de Platon, où gît l'essence même des choses, la chose en soi s'unissant à la matière de son apparence selon certains rapports inéluctables et préétablis. L'analogie musicale permet de concevoir l'identité de substance unique et indistinctement commune conférée par le philosophe à ces Idées immatérielles, et, en même temps, à la fois l'incoercible prédétermination des combinaisons du *Même* et de *l'Autre* et leur infinie diversité possible. Nul savant, chimiste ou physicien surtout, n'aurait assurément le droit de sourire, à l'heure qu'il est, de l'hypothèse essentiellement pythagoricienne de rapports numériques engendrant, d'un principe unique et primordial, la multiplicité des phénomènes. Mais le plus convaincu déterministe pourrait se déclarer satisfait d'un dualisme, où l'élément idéal est à ce point indissolublement lié, sinon subordonné au matériel, que son rôle semble se réduire à quasiment symboliser l'harmonie, encore que divine, fatalement préétablie pourtant du Nombre. Et, quoique y découvrant la tare socratique, on conçoit cependant aussi les généralisations d'une logique abstraitement absolue auxquelles est entraîné Platon. Non seulement l'art et la morale, mais l'Etat, la cité, la famille, l'éducation étaient régis principiellement par cette loi de la Nature. Autant que la beauté et la vertu, l'ordre, la hiérarchie, le devoir, le vrai, l'utile devaient nécessairement s'en déduire. Aussi les écrits de Platon fourmillent-ils de métaphores ou comparaisons musicales à propos des sujets les plus disparates. Le principe de l'ésotérisme aidant, qui réservait aux seuls adeptes intellectuels les secrètes causalités dissimulées au vulgaire, c'est ce qui nous valut, au milieu d'un ouvrage de sociologie spéculative, l'aphorisme musico-mathématique, aux allures d'oracle, connu sous l'appellation de *Nombre de Platon*.

Il importe avant tout de remarquer que cette dénomination est tendancieusement erronée. Ainsi que le spécifie une scolie qui s'y rapporte, il ne s'agit pas ici d'un nombre réalisable comme en comptant sur ses doigts, mais bien d'une sorte de progression cyclique se développant périodiquement en se transformant peu à peu, et dont l'ensemble symboliserait à l'esprit le cours périodique évolutif du cosmos<sup>1</sup>). Le mot ἀριθμός, au surplus, n'a pas exclusivement le sens étroit de nombre. Il signifie aussi *énumération, dénombrement*, et c'est dans cette acception que nous le traduirons éventuellement par «série numérique». D'autre part, le texte du lieu ne semble pas nous être parvenu sans avoir subi, surtout dans sa dernière partie, certaines altérations délicates à préciser. Il y a là, en particulier, beaucoup de ἐχάτων, dont tel ou tel est peut-être une correction inspirée par le caractère mathématique de l'ensemble.

1) . . . τὸν τέλειον δ' ἀριθμὸν οὐ μόνον χρή νοεῖν ἐπὶ δακτύλων τιθέντας (οὗτος γὰρ ἐστὶν ἀριθμητὸν μᾶλλον ἢ ἀριθμός, καὶ τελειούμενος καὶ οὐδέποτε τέλειος διὰ γιγνώμενος), ἀλλὰ τὴν αἰτίαν τούτου νοεῖν μὲν οὖσαν, περιέχουσαν δὲ τὸν πεπερασμένον ὅρον τῆς τοῦ κόσμου πάσης περιόδου. (*Scholia in Rep. Lib. VIII. p. 546. B.*)

Une interprétation du XVI<sup>e</sup> siècle, — dans *une Apologie de René Herpin*, Paris 1581, — fournit justement à cet égard la variante ἑξαστον μὲν ἀριθμὸν, que son ancienneté permet, sinon de préférer, du moins d'accepter à l'égal de ἑκατὸν μὲν ἀριθμῶν.

La première moitié du passage n'offre aucune difficulté et se rapporte avec une évidence manifeste au *logos mousikès* de Pythagore:

(Longueurs)	6	8	9	12	
	<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	
	12	9	8	6	(Vibrations)

«Il est, de genèse divine, un cycle périodique qu'un nombre parfait embrasse, — d'humaine génération d'autre part et dans l'autre sens; — progression primordiale où des accroissements dominants et dominés, comprenant trois intervalles et quatre termes, au moyen des semblables et des dissemblables, en série ascendante et décroissante, présentent entre eux tous des rapports analogues et rationnels . . .<sup>1)</sup>»

Le *nombre parfait* dont il s'agit est 6, qui, dans la mathématique grecque était le premier «nombre parfait», en tant qu'égal à la somme de ses parties aliquotes  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$  et  $\frac{1}{6}$ ; ( $3 + 2 + 1 = 6$ ). Le reste est d'une clarté qui dispense de tout commentaire.

La seconde partie est plus compliquée et, en admettant qu'elle nous soit parvenue sans altération essentielle, prête à certaine équivoque qu'on verra qu'Aristote a relevée. Nous la traduisons comme il suit, en adoptant d'abord la variante de René Herpin:

« . . . Leur principe épitríte, conjoint et conjugué par 5, donne deux harmonies par trois accroissements. L'une également égale en ses facteurs et centuple dans son produit. L'autre, égale ou pareille en longueur, mais inégale en ses facteurs (et différant dans l'un et l'autre sens): chaque série numérique exprimée par des termes correspondant à des divisions rationnelles de pempades, dont l'une inexprimable et manquant dans chacune; deux termes étant irrationnels; (enfin, pour produit des facteurs) cent fois le cube de la triade. De la sorte et dans son ensemble tout entier, ce Nombre géométrique est maître des générations meilleures ou pires<sup>2)</sup>. »

D'après le témoignage très précis d'Aristide Quintilien, le «Nombre de Platon» aurait été suggéré au philosophe par les propriétés du triangle rectangle de côtés 3, 4 et 5 ou leurs multiples, dans lequel seul l'hypothénuse est exprimable par un nombre entier. Il s'agit donc ici d'une spéculation mathématico-musicale basée sur les rapports 3, 4 et 5. D'autre part, le mot πεμπάς peut signifier à la fois le nombre 5 et un ensemble quinaire, une *pempade*, et il semble que Platon se soit plu à une ambiguïté d'oracle delphique en jouant sur les deux sens.

1) Ἔστι δὲ θείῳ μὲν γεννητῷ περίοδος, ἣν ἀριθμὸς περιλαμβάνει τέλειος, ἀνθρωπείῳ δὲ ἐν ᾧ πρῶτῳ αὐξήσεις δυνάμεναί τε καὶ δυναστευόμεναι τρεῖς ἀποστάσεις, τέτταρας δὲ δρους λαβοῦσαι, ὁμοιούντων τε καὶ ἀνομοιούντων καὶ αὐξόντων καὶ φθινόντων, πάντα προσήγορα καὶ ῥητὰ πρὸς ἀλλήλα ἀπέφηναν . . .

2) . . . ὣν ἐπίτριτος πυθμὴν πεμπάδι συζυγεῖς δύο ἀρμονίας παρέχεται τρεῖς αὐξήσεις, τὴν μὲν ἰσην ἰσάκεις, ἑκατὸν τοσαυτάκεις, τὴν δὲ ἰσομήκη μὲν, τῇ προμήκη δὲ, ἑκατὸν μὲν ἀριθμῶν (Herpin: ἑξαστον μὲν ἀριθμὸν) ἀπὸ διαμέτρων ῥητῶν πεμπάδος (Herpin: πεμπάδων), θεωμένων ἐνὸς ἐκάστων ἀρρήτων δὲ δυεῖν, ἑκατὸν δὲ κύβων τριάδος. ξύμπας δὲ οὗτος ἀριθμὸς γεωμετρικός, τοιοῦτου κύριος ἀμεινόνων τε καὶ χειρόνων γενέσεων.

Suivons donc pas à pas le texte, en partant du *logos mousikès*:

$$\begin{array}{cccc} \text{a)} & 6 & 8 & 9 & 12 \\ & 12 & 9 & 8 & 6 \\ & \text{mi} & \text{si} & \text{la} & \text{mi} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{cccc} 6 & 8 & 9 & 12 \\ 12 & 9 & 8 & 6 \end{array}} \right\} 72$$

Avec l'adjonction du rapport 5, son principe ou *fond épitrite*  $\frac{3}{4}$  nous donne, dans l'espace d'une octave, les séries inverses:

$$\begin{array}{cccc} & \text{mi} & \text{si} & \text{Sol} & \text{mi} \\ \text{Longueurs} = & 3 & 4 & 5 & 6 \\ & 6 & 5 & 4 & 3 \\ & \text{mi} & \text{Do}^\sharp & \text{la} & \text{mi} = \text{Vibrations} \end{array}$$

Soit, en réalisant dans chaque série les termes correspondants selon la *consonnance* pythagoricienne:

$$\begin{array}{cccccc} \text{b) Longueurs} = & 30 & 36 & 40 & 45 & 50 & 60 \\ & 60 & 50 & 45 & 40 & 36 & 30 = \text{Vibrations} \\ & \text{mi} & \text{Do}^\sharp & \text{si} & \text{la} & \text{Sol} & \text{mi} \end{array}$$

Et nous pouvons remarquer, subsidiairement, que nous obtenons ainsi, dans l'espace d'une octave, les deux *quartes* ( $\frac{3}{4}$ ) d'un système disjoint, ( $\frac{3}{4}$  et  $\frac{4}{5}$ ), qui semblent réunies par le nombre 5 dans le ton disjonctif ( $40 - 45 = 5$ ), et qui offrent dans l'ensemble du système les rapports nouvellement engendrés  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{9}{8}$  et  $\frac{1}{2}$ .

C'est là l'échelle fondamentale, formée des rapports 3, 4 et 5, que nous devons augmenter trois fois pour engendrer de nouveaux termes et de nouveaux rapports, et en même temps les «deux harmonies» annoncées.

En représentant la *quarte* initiale par  $\frac{6}{8}$ , pour une première augmentation, nous devons exprimer comme il suit cette échelle:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{c)} & 60 & 72 & 75 & 80 & 90 & 96 & 100 & 120 \\ & 120 & 100 & 96 & 90 & 80 & 75 & 72 & 60 \\ & \text{mi} & \text{Do}^\sharp & \text{Do} & \text{si} & \text{la} & \text{Sol}^\sharp & \text{Sol} & \text{mi} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{cccccccc} 60 & 72 & 75 & 80 & 90 & 96 & 100 & 120 \end{array}} \right\} 7200$$

Et nous obtenons une échelle fournissant, avec deux termes nouveaux et les nouveaux rapports  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  et  $\frac{3}{4}$ , les deux *quartes* enchevêtrées  $\frac{7}{8}$  et  $\frac{7}{10}$  formées chacune de cinq termes; et cette échelle constitue une *harmonie canonique* dans laquelle le produit constant des facteurs (7200) est «le centuple» du produit correspondant des facteurs du *logos mousikès* (72).

Toutefois, les «deux harmonies» de Platon devant être engendrées par «trois augmentations», ne nous hâtons pas de conclure avant d'avoir réalisé ces augmentations prescrites. Après avoir représenté la *quarte* initiale par  $\frac{6}{8}$ , nous pouvons la représenter successivement par  $\frac{9}{12}$  et  $\frac{1}{2}$ . Ces deux «augmentations» nouvelles nous donneraient deux *harmonies canoniques* basées respectivement sur les systèmes disjoints:

$$\begin{array}{cccc} \text{d)} & 90 & 120 & 135 & 180 \\ & 180 & 135 & 120 & 90 \\ & \text{mi} & \text{si} & \text{la} & \text{mi} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{cccc} 90 & 120 & 135 & 180 \end{array}} \right\} 16200$$

et

$$\begin{array}{cccc} \text{e)} & 120 & 160 & 180 & 240 \\ & 240 & 180 & 160 & 120 \\ & \text{mi} & \text{si} & \text{la} & \text{mi} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{cccc} 120 & 160 & 180 & 240 \end{array}} \right\} 28800$$

Ces nouvelles harmonies étant, comme la précédente, constituées de deux séries numériques identiques, le résultat demeurerait immuable si on en inter-

vertissait le sens, en lisant les *longueurs de corde* comme des *vibrations* et *vice versa*.

Les «trois accroissements» désormais effectués, nous pouvons combiner les augmentations *d* et *e*, et aboutir à une nouvelle *harmonie canonique* basée sur le système disjoint:

90	120	135	180	} 21 600
180	135	120	90	
<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	

Mais, cette dernière harmonie étant constituée de deux séries numériques différentes, elle donne des résultats différents si on en intervertit le sens, en lisant les *longueurs de corde* à la place des *vibrations* et réciproquement. Il nous faudra donc l'exprimer sous ses deux aspects possibles.

Le tableau suivant montre, réalisée depuis le quaternaire du *logos mou-sikès* pythagoricien jusqu'à son aboutissement, la genèse de la période cyclique annoncée par Platon.

a)	{	6				8	9				12	}	72	
		mi				si	la				mi			
		12				9	8				6			
		3				4		5			6			
		6		5			4				3			
b)	{	30		36		40	45	50			60	}		
		mi		Do♯		si	la	Sol			mi			
		60		50		45	40	36			30			
c)	{	60		72	75	80	90	96	100		120	}	7 200	
		mi		Do♯	Do	si	la	Sol♯	Sol		mi			
		120		100	96	90	80	75	72		60			
d)	{	90	100	108		120	135		150	162	180	}	16 200	
		mi	Ré	Do♯		si	la		Sol	Fa♯	mi			
		180	162	150		135	120		108	100	90			
e)	{	120	128	144	150	160	180	192	200		225	240	}	28 800
		mi	Ré♯	Do♯	Do	si	la	Sol♯	Sol		Fa	mi		
		240	225	200	192	180	160	150	144		128	120		
f)	{	90	96	100	108	120	135	144	150	160		180	}	21 600
		mi	Ré♯	Ré	Do♯		si	la	Sol♯	Sol	fa♯	mi		
		240	225	216	200	180	160	150	144	135		120		
g)	{	120		135	144	150	160		200	216	225	240	}	21 600
		mi		ré	Do♯	Do	si		Sol	Fa♯	Fa	mi		
		180		160	150	144	135		108	100	96	90		

A l'examen de ce tableau, nous constatons que, «par trois accroissements» successifs, nous obtenons «deux harmonies» canoniques:

1° Une *première harmonie* (e), «également égale», en tant que constituée de deux séries numériques inverses identiques, et dont le produit constant des facteurs est 28800.

2° Une *seconde harmonie* sous deux aspects inverses (f et g), «d'une part égale en longueur» à la précédente, «mais d'autre part inégale en ses facteurs», en tant que constituée de deux séries numériques différentes. — Par ailleurs, si nous considérons la *quarte* comme divisible en *cinq intervalles* (ou rapports



de longueurs de corde ou de vibrations), nous observons que chacune des quartes de cette *harmonie* n'est composée que de cinq termes issus de la génération inverse et du «croisement» rationnel des facteurs fournissant un produit constant, au lieu des six termes nécessaires à la division de la quarte en *pempade* d'intervalles, et que les deux séries se complètent à cet égard en produisant le terme qui manque à l'autre; — c'est-à-dire que «chaque série numérique est exprimée par des termes correspondant à des divisions rationnelles de pempade» d'intervalles consécutifs, «dont l'une inexprimable et manquant dans chacune» des pempades. En outre, cette *harmonie* prise dans son ensemble, nous trouvons que «deux termes» de même rang et de sons homonymes (ré—Ré et fa♯—Fa♯) «sont irrationnels», en tant que correspondant respectivement à des divisions de pempade, donc à des intervalles différant du *comma*  $\frac{8}{9}$ . Enfin le produit constant des facteurs de cette *harmonie canonique*, 21600, est égal à «cent fois le cube de la triade» numérique originelle 3, 4 et 5, puisque  $3^3 + 4^3 + 5^3 = 27 + 64 + 125 = 216 \times 100 = 21600$ .

Et ici, nous remarquons que notre «première harmonie» (e) peut tout aussi plausiblement correspondre à l'expression «centuple en son produit» que l'harmonie c du premier accroissement effectué; car, si 7200, produit de l'échelle c est 100 fois 72, en revanche, le produit constant de l'harmonie e, 28800, est le centuple de 288, somme de 72, produit du *logos mousikès*, et de 216, cube de la triade originelle 3, 4 et 5; c'est-à-dire un produit centuplé contenant tous les éléments essentiels du problème.

Cette interprétation d'un texte obscur, vraisemblablement altéré et rapporté diversement, est assurément admissible. Nous verrons que d'autres sources en confirment le principe et la conclusion. Néanmoins, on peut en discuter certains détails intermédiaires. Avec la leçon «ἕκαστον μὲν ἀριθμὸν» que nous avons adoptée, il est évidemment légitime de traduire διαμέτρος par «division mesurée», d'autant plus que l'expression ἐκ διαμέτρου, évoquée par le mot, implique un sens de «diamétralement opposé» ou de «croisement» qui conviendrait admirablement au processus inverse des séries numériques et à des divisions rationnelles déterminées par la coïncidence des facteurs du produit constant. Mais, en lisant «ἕκαστον μὲν ἀριθμῶν ἀπὸ διαμέτρων ῥητῶν πεμπάδος», on pourrait songer à la théorie des *nombre*s diagonaux que nous a conservée Théon de Smyrne dans un ouvrage exposant précisément «les connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon». Et on traduirait alors: «cent fois le carré du nombre diagonal de 5, nombre latéral, ce carré diminué de 1». On trouve dans Théon que ce carré est 49, lequel, diminué de 1 et centuplé, donne 4800, nombre dont nous ne saurions que faire en l'espèce. Par contre, nous apprenons au même endroit que, pour 12, nombre latéral, le nombre diagonal est 17, dont le carré est 289 qui, diminué de 1 et centuplé, donne 28800. Or 12 est justement la somme de la *triade* originelle ( $3 + 4 + 5 = 12$ ), et 28800 est le produit constant de notre «première harmonie» (e).

On est évidemment gêné par ce πεμπάδος et acculé à l'hypothèse d'une lacune peut-être avant ou après ce mot, et donnant le sens de «cinq (hypothénuse) ajouté aux côtés 3 et 4» du triangle rectangle en question. A moins que πεμπάδος ne soit tout simplement une correction de ὀωδεκάδος, inspirée par le début du passage. On pourrait alors traduire ainsi, en réservant l'équivoque sibylline éventuelle sur les diverses acceptions de πεμπάς:



« . . . Leur principe épitrite (3—4), par conjonction quinaire, donne deux harmonies par trois accroissements successifs. L'une (*harmonie e*) également égale (en ses facteurs) et centuple (en son produit). L'autre (*harmonie f g*) égale en longueur d'une part, mais d'autre part, inégale en ses facteurs (et différant dans l'un et l'autre sens). La première (ayant pour produit constant) cent fois le carré, diminué de 1, du nombre diagonal de 12 ( $5 + 3 + 4$ ) nombre latéral. La seconde (présentant) dans chacune des séries (*f* et *g*, inversement lues et superposées) deux termes irrationnels (et ayant pour produit constant des facteurs) 100 fois le cube de la triade (fondamentale: 3, 4 et 5) . . . »

En comparant l'une ou l'autre interprétation avec notre tableau, ou constate enfin que, « dans son ensemble tout entier, ce nombre géométrique » <sup>1)</sup> de Platon s'offre ainsi sous la forme d'un *diagramme* ou d'un ensemble de diagrammes, exprimant une succession de *changements périodiques* issus du *logos mousikès* par l'adjonction du rapport 5, et produisant une sorte de progression d'*échelles canoniques* dont les termes possibles sont rigoureusement déterminés par les facteurs initiaux, et qui s'accroissent par *génération* consecutive de *rapports* de plus en plus nombreux et différents en qualité, depuis la perfection des *consonnances* primordiales jusqu'à l'hétérogénéité du *comma*, et apparaissant engendrés dans cet ordre:

a)  $\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{8}{9}$ ; — b)  $\frac{2}{3}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{12}{13}$ ; — c)  $\frac{5}{8}, \frac{9}{10}, \frac{15}{16}, \frac{24}{25}, \frac{35}{36}$ ; — d)  $\frac{5}{8}, \frac{25}{27}, \frac{27}{20}$ ; — e)  $\frac{8}{15}, \frac{16}{25}, \frac{32}{45}, \frac{64}{75}$ ; — f) g)  $\frac{9}{16}, \frac{25}{36}, \frac{27}{40}, \frac{80}{81}$ .

Quelle que soit celle qu'on choisisse entre les deux versions proposées, et quoique certains détails demeurent à tout jamais de traduction douteuse ou discutable, grâce à l'obscurité ou à l'altération du texte, cette interprétation de ce fameux passage lui donne pour la première fois un sens et lui confère une signification logiquement conforme à la mentalité platonicienne dénoncée, dans *la République* et ailleurs, par l'assimilation systématique de spéculations musico-numériques à des principes de philosophie, de morale ou de sociologie. Avec cette interprétation, dérivée tout naturellement de l'analyse de la théorie musicale grecque, basée sur *la consonnance* pythagoricienne et les propriétés du *canon*, on conçoit aisément, en somme, non seulement ce que Platon voulut dire en cet endroit, mais comment il put être amené spontanément à employer ici une métaphore qui nous paraît aujourd'hui si particulièrement spéciale. Et, en dépit des incertitudes signalées pour le commentaire, on ne peut guère douter que, dans son ensemble, notre *diagramme numérique* fournisse la véritable solution du « Nombre de Platon », étant donné les coïncidences observables dans les témoignages qui se rapportent au sujet.

En effet, dans sa *Politique* (V. x. 1.), Aristote cite sommairement ce passage, en critiquant sa rédaction sans doute un peu obscure ou équivoque déjà:

« Dans *la République*, écrit-il, Socrate parle des révolutions, mais il n'en parle pas très bien . . . Il estime qu'elles proviennent de ce qu'il n'est rien de durable et que tout se transforme selon certaine progression périodique, dont le principe serait le fond épitrite combiné avec 5, qui donne deux harmonies *quand le nombre du diagramme est devenu solide* . . . <sup>2)</sup> » —

1) « *géométrique* », en tant que spéculation basée sur les propriétés du triangle rectangle de côtés 3, 4 et 5.

2) Ἐν δὲ τῇ Πολιτείᾳ λέγεται μὲν περὶ τῶν μεταβολῶν ὑπὸ τοῦ Σωκράτους, οὐ μὲντοι

Il s'agissait donc d'un *diagramme*, correspondant à «certains changements périodiques», et aboutissant à un nombre produit de trois facteurs, à l'instar d'un solide de trois dimensions.

D'autre part, nous avons vu que la spéculation qui nous occupe est basée sur le *logos mousikès* avec le «nombre parfait» 6 fondamental. Or, le nombre 6 était aussi baptisé *nombre nuptial* et, dans *Sur Isis et Osiris* (56), après avoir vanté comme «le plus beau des triangles rectangles» celui dont les côtés sont 3, 4 et 5, Plutarque continue en disant que c'est de ce triangle que «Platon paraît s'être inspiré pour composer son *diagramme nuptial*»<sup>1)</sup>. Et on peut observer que le nombre «devenu solide» de ce diagramme, 216, est aussi le cube de 6.

Mais Aristide Quintilien est d'une précision remarquablement explicite à propos des vertus dudit triangle. «Il se trouve, écrit-il, que le zodiaque a été divisé en 12 parties, nombre égal à celui des tons dans la musique et au périmètre du premier triangle rectangle qui puisse être construit avec des côtés rationnels... Aussi dit-on que 5 est le premier nombre incarnant une diagonale rationnelle. Un semblable triangle étant constitué, comme j'ai dit, de 3, 4 et 5, si on additionne arithmétiquement les côtés, on obtient pour somme le nombre 12... Mais, si nous élevons chacun des côtés au cube, — (mot à mot: «si nous accroissons chaque côté d'après l'épaisseur», troisième dimension impliquant les deux autres, *longueur* et *largeur*) — nous obtenons pour somme le nombre 216, presque égal au nombre des jours de sept mois... Les côtés de l'angle droit sont dans le rapport épitríte ( $\frac{3}{4}$ ), d'où ce que dit Platon du principe épitríte joint à 5...»<sup>2)</sup> (*De Musica*. Mb. 151, 152). Ici, avec l'indication du lieu, nous rencontrons la somme des côtés du triangle, 12 et la somme de leurs cubes, 216.

L'ensemble de ces coïncidences, chez des auteurs aussi divers qu'Aristote, Plutarque et Aristide, est évidemment significative, et tout en faveur d'une solution qui apparaît bien moins une hypothèse qu'une conclusion logiquement et naturellement déduite des données du problème acoustico-musico-mathématique. Des spéculations ou allusions de ce genre abondent dans l'œuvre de Platon, comme aussi bien parmi toute la littérature grecque antique, et il semble que ce ne soit pas seulement chez les Hellènes que la science musicale ait constitué le principe fondamental de toute culture et un élément essentiel d'éducation pédagogique.

On trouve, en effet, dans Athénée l'explication d'un passage du 7<sup>e</sup> livre

λέγεται καλῶς, ... φησὶ γὰρ αἴτιον εἶναι τὸ μὴ μένειν μνηστὴν ἀλλ' ἐν τινι περιόδῳ μεταβάλλειν, ἀρχὴν δ' εἶναι τούτων ὧν ἐπίτριτος πυθμὴν πεμπάδι συζυγεῖς δύο ἀρμονίας παρέχεται, λέγων ὅταν ὁ τοῦ διαγράμματος ἀριθμὸς τούτου γένηται στερεός, ... (*Politica*, V, X, 1.)

1) ὃ καὶ Πλάτων ἐν τῇ Πολιτείᾳ δοκεῖ τούτῳ προσκεχρησθαι τὸ γαμήλιον διάγραμμα συντάττων. (*Sur Isis et Osiris*, 56.)

2) τὸν γὰρ ὁτὶ ζωδιακὸν μερισθῆναι μὲν συμβέβηκεν εἰς μέρη δώδεκα, ἰσαριθμῶς τοῖς τε ἐν μουσικῇ τόνοις καὶ τῇ περιμέτρῳ τοῦ ὀρθογωνίου τριγώνου· τοῦτο γὰρ ἐκ πασῶν ῥητῶν συνίσταμεν πρῶτον ... διὸ καὶ τὸν εἰς πρῶτον φασὶ ῥητὴν ἐπιδείξαι διάμετρον, ... τοῦ δὲ τοιούτου τριγώνου, συνεστῶτος, ὡς ἔφη, ἐκ γ καὶ δ καὶ ε, εἰ τὰς πλευρὰς ἀριθμητικῶς συνθέλημεν, ἡ τῶν εἰς πληροῦται ποσότης ... ἀλλ' εἰ καὶ τῶν πλευρῶν ἐκάστην κατὰ βᾶθος αὐξήσωμεν (βᾶθος γὰρ ἡ σώματος φύσις), ποιήσωμεν ἂν τὸν σίς, ἰσαριθμὸν ὄντα σύνεγγος τῷ τῶν ἑπταμήνων ... αἱ δὲ τὴν ὀρθὴν περιέχουσαι δηλοῦσι τὸν ἐπίτριτον. τοῦτο δὲ καὶ Πλάτων φησὶν ἐπίτριτον πυθμένα πεντάδι συζυγέτα ...

des *Lois*, livre où, presque à chaque page, il est question de musique. Platon, sur la manière d'enseigner le calcul aux enfants, y cite un usage d'Egypte ainsi décrit par Athénée (*Deipnosophistae* — Lib. XV. 10. p. 671).

«On donne à des enfants des pommes ou des couronnes, et ils doivent de les partager de telle sorte que tous en aient toujours chacun un nombre égal. Un premier enfant (1) reçoit 60 couronnes. Arrive un second enfant (2) auquel le premier donne  $\frac{1}{2}$  de ce qu'il a. Ils en ont donc alors chacun 30. Vient un troisième enfant (3) à qui les deux premiers donnent  $\frac{1}{3}$  de ce qu'ils ont. Ils en possèdent alors chacun 20. Un quatrième (4) reçoit le  $\frac{1}{4}$  de ce qu'ont les précédents et la part de chacun devient 15. Un cinquième enfant (5) prend  $\frac{1}{5}$  et la part n'est plus que de 12. Enfin, un sixième (6) réduit cette part à 10, en recevant de chacun des autres  $\frac{1}{6}$  de ce qu'ils ont.»

Cette petite histoire n'offrirait qu'un médiocre intérêt si on ne remarquait que, en superposant le nombre des enfants et le nombre de couronnes successivement obtenus, on aboutit à une échelle canonique, lisible dans les deux sens, et exprimant en sa dualité la progression primordiale:

<i>Longueurs</i>	=	1	2	3	4	5	6	} 60
<i>Vibrations</i>	=	60	30	20	15	12	10	
		<i>si</i>	<i>si</i>	<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>Sol</i>	<i>mi</i>	
<i>Longueurs</i>	=	10	12	15	20	30	60	} 60
<i>Vibrations</i>	=	6	5	4	3	2	1	
		<i>Sol</i>	<i>mi</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>Do</i>	

En même temps qu'ils apprenaient à compter, les petits Egyptiens apprenaient ainsi *la musique*.

### Aristoxène.

Ces analyses successives nous ont dévoilé pas à pas le processus évolutif de l'art musical des Hellènes. Nous avons assisté à l'éclosion graduelle des divers éléments d'une systématisation à la fois empirique et spéculative. Nous nous expliquons désormais, non seulement l'expression *numérique* des formules de tétracordes, mais la présence dans ces formules de rapports de *vibrations* et de *longueurs de corde*<sup>1)</sup>. A partir de Pythagore, la pratique des *canoni-*

1) On en comprend aussi pourquoi, chez divers auteurs, on rencontre l'*harmonie* céleste (Lune, Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter, Saturne) représentée par une échelle de sons corrélatrice, mais commençant, tantôt du *proslambanomène* à la *mèse* ou de l'*hypate* à la *nète*, tantôt inversement de la *nète* à l'*hypate*. Enfin, on peut s'en expliquer l'opposition de marche alphabétique constatée dans les notations accouplées dites *vocale* et *instrumentale*, mais, en réalité, correspondant respectivement à la *lexis* d'après le chant et à la *crousis* des cordes, d'où leur lecture en sens inverse ( $\acute{\alpha}\nu\omega$  et  $\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ , termes qui ne sauraient que fort tendancieusement indiquer une *superposition* de signes qu'on trouve indistinctement, dans les manuscrits, isolés, écrits à la file par octaves de chaque espèce, ou tout au plus juxtaposés dans les exemples didactiques). D'autre part, la prépondérance graduelle, et probablement définitive aux débuts de notre ère, du principe des *vibrations*, de nombre croissant du grave à l'aigu, substitué au principe des *longueurs* croissant de l'aigu au grave, devait nécessairement amener une sorte de *renversement* du concept quantitatif d'acuité et de gravité par quoi est très simplement élucidée la confusion qui s'ensuit entre les termes *arsis* et *thesis*, lesquels finirent par troquer leurs sens. C'est à une analogue confusion des *vibrations* et des

ciens vint s'ajouter à celle des *harmoniciens*. Elles se développèrent systématiquement côte à côte, poussées presque fatalement sans doute l'une et l'autre aux conséquences extrêmes. Les *canoniciens* devaient aboutir à l'échelle (par tons  $\frac{2}{3}$  et demi-tons  $\frac{2}{3}\frac{3}{4}\frac{4}{5}$ ) dite *pythagoricienne*, quoique, sinon peut-être étrangère à Pythagore, du moins tenue par celui-ci simplement pour une possibilité entre beaucoup d'autres. Les *harmoniciens* pratiquèrent la subdivision des intervalles sur les *nombre de vibrations* comme sur les *longueurs de corde*, choisissant parmi ces subdivisions tels ou tels rapports d'intervalle dont ils confectionnaient plus ou moins arbitrairement leurs tétracordes. Ils pouvaient en arriver ainsi à exprimer les *genres* ou les *modes* par une succession de *diésis*  $\left(\frac{n}{n+1}\right)$  hétérogènes. Il semble que ce soit ce procédé qu'Aristoxène leur ait reproché sous le nom de *catapycnose*, et qu'on rencontre dans certaines formules de tétracordes qui nous sont parvenues. Par exemple:  $\frac{4}{5} \frac{3}{8} \frac{2}{3} \frac{7}{8}$  ou  $\frac{2}{3} \frac{3}{4} \frac{4}{5} \frac{7}{8}$ , *enharmonique* et *chromatique* d'Archytas. D'autre part, le principe de la subdivision indéfinie des intervalles devait facilement dégénérer, chez les *harmoniciens*, à un empirisme indifférent aux spéculations intellectuelles de la théorie pure. Il fournissait la matière d'un enseignement technique simplifié, apte à s'accommoder aux exigences de la virtuosité instrumentale, au goût croissant pour la variété modulante, le contraste et la multiplicité des métaboles; — enseignement basé sur un semblant de «théorie pratique» analogue à celle actuellement adoptée dans nos Conservatoires. Il semble que, au temps d'Aristoxène, la pratique musicale ait décidément commencé à se détourner de la théorie spéculative, pour s'en séparer toujours plus.

Nous venons de voir cette théorie naître des propriétés du phénomène sonore, et s'épanouir naturellement pour constituer l'essence d'un art d'une grande simplicité d'abord, dont la beauté paraît avoir été d'ordre intellectuel et contemplatif autant, sinon plutôt que sensoriel. Durant toute une époque qui, depuis Olympos et Terpandre, s'étend peut-être au moins jusqu'à Euripide, la musique grecque semble avoir conservé ce caractère, en dépit d'une évolution constante et de la complexité progressive des formes et des combinaisons. C'était un caractère artistique le plus élevé. Dans leur art musical, les Grecs alors distinguaient profondément *l'apparence* et *la chose en soi*, la *pratique* et la *théorie* issue pour eux du phénomène naturel. Ils doubleraient la beauté de l'effet de celle de sa cause. Sans doute, ils n'ignoraient pas l'impossibilité matérielle d'une absolue justesse d'exécution, d'une réalisation rigoureusement exacte de certaines nuances d'intonation déterminées par la *crousis* et parfois si subtiles que l'oreille eût été souvent incapable de les discerner. Mais ils interprétaient leurs sensations dans le sens d'une absolue justesse des intervalles ou rapports; ils concevaient l'art et l'œuvre d'art selon la synthétique eurythmie inhérente à la théorie dictée par le phénomène objectif, ses propriétés essentielles et constitutives dont la découverte et les conséquences étaient pour eux une source inépuisable de surprise, de jouissances et d'admiration. Une «théorie pratique» arbitraire ou conventionnelle, dans le genre des traités de Bazin, de M. Théodore Dubois, de Richter, ou même de Fétis, n'aurait évidemment pas intéressé un Périclès, un Aristote ou un Platon, et un Pythagore eût indubitablement

---

*longueurs* qu'est due la métamorphose des modes antiques en ceux de notre moyen âge occidental ou byzantin.

dédaigné d'y collaborer. Au contraire, l'analyse du phénomène sonore déchiffré peu à peu, la formation des *harmonies* par l'élaboration de *rythmes* dérivés des combinaisons des deux *crousis inverses*, une théorie spéculative émanée directement de la Nature, un art dont la beauté symbolisait quasiment le geste du Démonstrateur créateur par la manifestation harmonieuse d'une loi numérique universelle régissant le Cosmos divin, idéal et réel, — tout cela s'attestait certes idoine à captiver les esprits les plus éminents, à troubler et passionner les penseurs autant qu'à inspirer les êtres de génie.

Toutefois, une telle conception de l'art musical impliquait nécessairement une culture malaisément accessible à la foule. Par ailleurs, au fur et à mesure que, par une évolution fatale, les compositions des musiciens s'écartèrent de la simplicité primitive, il devait s'ensuivre une complication de plus en plus pénible de l'interprétation spéculative conforme à la théorie pure, en même temps que s'imposait la tolérance d'un inéluctable à-peu-près dans l'exécution instrumentale d'œuvres surchargées de modulations et de nuances. La croissante difficulté ou le défaut d'une culture spéciale, le plaisir de l'oreille, le goût de la virtuosité conduisirent insensiblement à une conception *subjective* de l'art musical et à un enseignement vulgarisé, avant tout pratique, où il semble que les *rythmes*, superflus ou gênants, aient été bientôt sacrifiés à un « métier » fait de routine technique. Le principal était, pour les maîtres, de former des praticiens professionnels et non des théoriciens.

C'est contre cette déchéance de la conception et de la théorie de l'art que s'élève Aristoxène en s'attaquant aux *harmoniciens*. Il oppose le principe du *rythme*, de la rythmopée *purement musicale*, avec l'ordre, la logique, l'eurythmie mélodique et modale qui en résultaient, à la confusion des genres et des modes, à l'équivoque d'une approximation d'après l'oreille et l'espèce de *tempérament* arbitraire inconsciemment favorisés par l'empirisme désormais exclusivement pratique des *harmoniciens*. Aristoxène occupe une place toute particulière parmi les théoriciens grecs. Nul, hormis Pythagore, ne paraît avoir égalé sa célébrité. Arrivant au déclin de la théorie spéculative, il fut le dernier chef d'école et le seul dont l'influence ait contrebalancé l'ascendant de ses plus illustres devanciers. Sa doctrine était aussi distincte de celle des *harmoniciens* que de celle des *canoniciens*. Il eut la gloire d'être surnommé par ses contemporains *Aristoxène le Musicien*.

L'examen détaillé des théories d'Aristoxène nous entraînerait trop loin et pourra faire l'objet d'un travail ultérieur. Cependant il importe de démentir immédiatement la légende immémoriale qui lui attribue l'invention ou la préconisation du *tempérament égal*. Dans les fragments qui nous restent de lui, rien ne saurait confirmer une telle hypothèse; au contraire. La cause de cette erreur enracinée est peut-être autant la nouveauté de la terminologie employée par Aristoxène, que la manière dont Ptolémée et Aristide Quintilien nous ont conservé ses formules de tétracordes. Dans ces formules, la *quarte* est divisée en 60 parties égales et, comme Aristoxène parle couramment de *tiers*, de *quarts* et même de *douzièmes de ton*, on a pu reconnaître dans toutes ces divisions un procédé assimilable à notre *tempérament*. Pourtant, dans le chapitre où il traite de la génération des genres (*Mb.* 50, 51) et en décrit les nuances correspondant à ses formules de tétracorde, Aristoxène ne fait pas la moindre allusion à ces 60 parties de la *quarte* ainsi subdivisée. Cela ne prouverait pas, néanmoins, que, dans un

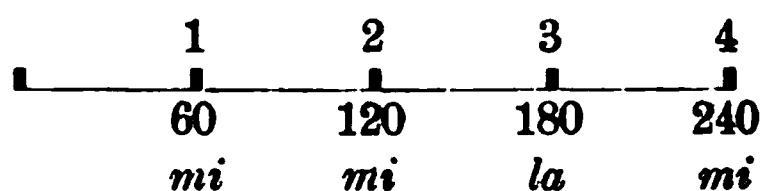


autre ouvrage perdu pour nous, il n'ait pas usé de cet expédient de représentation pratique; mais, même en l'admettant, on n'en saurait tirer argument en faveur du tempérament.

Énoncées de la sorte, en effet, les formules de tétracorde d'Aristoxène sont les suivantes:

<i>Enharmonique:</i>	6 + 6 + 48 = 60
<i>Chromatique mou:</i>	8 + 8 + 44 = 60
do. <i>hémiole:</i>	9 + 9 + 42 = 60
do. <i>tonié:</i>	12 + 12 + 36 = 60
<i>Diatonique mou:</i>	12 + 18 + 30 = 60
do. <i>synton:</i>	12 + 24 + 24 = 60

Or, si nous exprimons la *quarte*  $\frac{3}{4}$ , de façon que la différence entre ses termes soit 60, nous aurons  $\frac{1}{2}\frac{180}{240}$ . En effectuant l'opération sur une corde tendue,



la *quarte*  $\frac{3}{4}$ , *la—mi*, est produite par les longueurs 180 et 240, et la portion de corde correspondant à leur différence est constituée de 60 parties égales, à savoir de  $\frac{60}{240}$  de la corde totale.

Par analogie, il nous est loisible de diviser pareillement une *quarte*  $\frac{4}{3}$  représentant un rapport de vibrations (*mi* (180) — *la* (240)). Et si nous appliquons à cette *quarte* les divisions attribuées à Aristoxène, nous obtenons le résultat que voici, où ses formules de tétracordes des genres sont exprimées en nombre de vibrations, accompagnés du nom des sons corrélatifs:

<i>Enharmonique:</i>		180	186	192		240
		30	31	32		40
		<i>mi</i>	<i>mi</i> ♯	<i>Fa</i>		<i>la</i>
<i>Chromatique</i>	<i>mou:</i>	180	188	196		240
		45	47	49		60
		<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>Sol</i> ♭		<i>la</i>
	<i>hémiole:</i>	180	189	198		240
		60	63	66		80
		<i>mi</i>	<i>Fa</i>	<i>fa</i> ♯		<i>la</i>
<i>Diatonique:</i>	<i>tonié:</i>	180	192	204		240
		15	16	17		20
		<i>mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Sol</i> ♭		<i>la</i>
	<i>mou:</i>	180	192	210		240
		30	32	35		40
		<i>mi</i>	<i>Fa</i>	<i>sol</i>		<i>la</i>
	<i>synton:</i>	180	192	216		240
		15	16	18		20
		<i>mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Sol</i>		<i>la</i>

Sauf peut-être le *chromatique mou*, toutes ces formules de tétracordes, exprimées en nombres de vibrations, correspondent rigoureusement à la description d'Aristoxène à l'endroit cité de ses *Eléments harmoniques*. La con-



cordance du *diatonique mou*, 30—32—35—40, — constitué d'après Aristoxène «d'un demi-ton» ( $\frac{1}{2}$ ), «de trois diésis enharmoniques» ( $\frac{2}{3}$ ) et de «cinq diésis» ( $\frac{3}{4}$ ), — est remarquablement frappante entre toutes par le contrôle possible de ses détails. En revanche, comparé au texte aristoxénien, le *chromatique mou*, 45—47—49—60, paraît être une corruption de 24—25—26—32, avec les différences infinitésimales  $\frac{4}{5} : \frac{3}{4} = \frac{1}{20}$  et  $\frac{4}{5} : \frac{1}{2} = \frac{1}{10}$ . Et cette constatation autoriserait à douter que l'expédient de la division de la *quarte* en 60 parties soit l'œuvre d'Aristoxène en personne. On peut supposer qu'elle ait été peut-être imaginée par quelqu'un de ses disciples et adoptée par son école. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, cette division aboutit inéluctablement à des *rapports de vibrations* qui n'ont rien de commun avec notre *tempérament égal*.

En les exprimant à la manière des *harmoniciens*, on aurait les formules:

$$\text{Enharmonique:} \quad \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$$

$$\text{Chromatique mou:} \quad \frac{4}{3} \times \frac{4}{3} \times \frac{6}{5} = \frac{4}{3}$$

$$\text{do. hémiole:} \quad \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{4}{3} = \frac{4}{3}$$

$$\text{do. tonié:} \quad \frac{1}{3} \times \frac{1}{3} \times \frac{4}{3} = \frac{4}{3}$$

$$\text{Diatonique mou:} \quad \frac{1}{3} \times \frac{3}{2} \times \frac{2}{3} = \frac{4}{3}$$

$$\text{do. synton:} \quad \frac{1}{3} \times \frac{2}{3} \times \frac{1}{2} = \frac{4}{3}$$

Dans ces formules on reconnaîtrait le *pycnon enharmonique* de Didyme et le *diatonique synton* de Ptolémée, outre maint rapport communément usité en l'espèce; mais, le *chromatique mou* mis à part, rien qui se rapporte de près ou de loin, pas plus à notre *tempérament égal* que même à une quelconque approximation systématique ou éventuelle. Enfin, il est remarquable, au contraire, qu'Aristoxène soit, avec Didyme, le seul théoricien dont les formules de tétracorde ne contiennent pas le *diatonique ditonié* des Pythagoriciens, (243 — 256 — 288 — 324), avec ses deux *tons*  $\frac{2}{3}$  et son *limma*  $\frac{1}{4}$ , lequel *diatonique*, en n'admettant pour la formation des échelles que les combinaisons des rapports 2 et 3, instituait en réalité le premier *tempérament* offert aux praticiens, que Boèce fit passer dans notre théorie occidentale et qui s'y perpétua au moins jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle indiscuté.

Au témoignage unanime des textes, Aristoxène le Musicien fut un novateur. Esprit vigoureux et de haute culture, élève tour à tour de Lampros, du pythagoricien Xénophile et d'Aristote, philosophe lui-même et dialecticien passionné, il semble avoir rêvé de refondre toutes les théories existantes en une esthétique musicale basée exclusivement sur les rapports de *vibrations*, un service d'un art libéré, à la fois instinctif et logique, s'adressant à la sensibilité comme à l'intelligence. Celui dont on a voulu faire un adepte ou un promoteur du *tempérament* défendit la *théorie* contre l'empirisme indifférent et l'approximation d'après l'oreille des *harmoniciens* professionnels, tandis qu'il défendait la *sensation* contre la tyrannie systématique du «tempérament par quintes» inhérent à la gamme dite pythagoricienne prônée par les *canoniciens*.

En dépit du retentissement de ses ouvrages, les idées d'Aristoxène paraissent être restées sans conséquences pratiques. Il arrivait trop tard pour exercer une action efficace et surtout durable sur un art désormais de plus en plus subjectif et étranger aux virtualités d'ordre intellectuel élevé, propres à la théorie spéculative; sur des compositeurs de plus en plus réfractaires sans doute à la réflexion indispensable, et peut-être aussi dépourvus bientôt de culture adéquate qu'un public plus ou moins grossièrement sensuel, avide

de plaisir facile et de virtuosité. L'enseignement musical devenant peu à peu toujours plus étroitement technique, la théorie spéculative devait fatalement finir par constituer un domaine réservé aux savants ou aux philosophes. Il semble que les intuitions du novateur Aristoxène aient dû assez rapidement se divulguer inaccessibles à d'autres que ceux-là, et que précisément le plus original et sans doute le plus précieux de ses doctrines n'ait guère pu que fournir prétexte à des discussions dorénavant abstraites, académiques, dénuées bien probablement de rapport avec l'art pratiqué. Ce que fut celui-ci, durant la longue période de décadence qui s'étend jusque dans notre ère, apparaît à bien des égards un énigme plus obscure encore que celle du passé archaïque et classique. De l'art musical de ce passé, du moins, si nous ne possédons pas les œuvres, nous avons retrouvé, avec ses *fondements naturels*, l'admirable synthèse incarnée par son harmonieux organisme, reconnu la symbolique dualité et les significations profondes qui le firent sacrer l'Art hégémon du Parnasse. Cette «Musique grecque et belle», instaurée par l'aulète Olympos, ne devait pas survivre au dithyrambe et à la tragédie. Mais, bien longtemps après, alors que des résidus de sa théorie scolastiquée étaient sortis nos *tons* ecclésiastiques et les *ekhoi* byzantins, des esprits fins et cultivés gardaient pieusement son souvenir et, avec une enthousiaste mélancolie, célébraient sa beauté perdue.

Aussi, au cours de notre XI<sup>e</sup> siècle, répondant à quelque César, — peut-être Michel Parapinace dont il fut précepteur et conseiller, — Psellus, sénateur de Byzance, médecin, mathématicien, théologien et philosophe, pouvait-il commencer son épître en ces termes:

«La véritable Musique, celle dont on a dit: *nous n'en connaissons que le nom*, et à propos de quoi souvent tu m'interroges, n'est-ce pas l'harmonique synthèse du Cosmos? . . . »

Et plus loin, confirmant notre interprétation platonicienne et maintes conjectures, il poursuit:

« . . . En toute espèce ou chose, cette Musique agrège et organise les contraires: quant à la nature, la forme et la substance; l'ensemble de tous mouvements, quant à l'espace céleste; . . . enfin, quant à l'essence, *le Même et l'Autre*, le mouvement et le repos, le semblable et le dissemblable, l'unité et la pluralité, etc. . . . »

Et pour conclure:

«Tous les actes de l'art musical sont analogues aux périodes sidérales. La marche du chœur vers la droite, en effet, imitait la révolution du Même; puis, par une évolution inverse vers la gauche, il retournait pour l'antistrophe, accomplissant, en sa course vagabonde, le cycle périodique de l'Autre . . . Telle fut, à l'origine et dans l'histoire, cette admirable et admirée Musique. Celle que nous cultivons aujourd'hui n'en est qu'un vague simulacre»<sup>1)</sup>.

1) 'Η ἀληθὴς μουσικὴ περὶ τῆς εἴρηται τὸ «ἡμεῖς δὲ μουσικῆς κλέος οἶον ἀκούομεν», περὶ τῆς πολλάκις ἀναπυθάνῃ μου, οὗ καθ' ἀρμονίαν ἐστὶ τῶν ὄντων ἀπάντων σύστημα; . . . Τὰ δὲ ἐν τοῖς ὅλοις ἐναντία συνῶει καὶ συνέχει, περὶ μὲν τὴν φύσιν, τὸ εἶδος καὶ τὴν ὕλην, περὶ δὲ τὸν οὐρανὸν, τὰς ἐπὶ παντὶ κινήσεις, . . . περὶ δὲ τὴν οὐσίαν, ταύτῃ, θάτερον, κίνησιν, στάσιν, ὅμοιον, ἀνόμοιον, ἓν, πλῆθος, καὶ τὰ ἄλλα τὰ τοιαῦτα . . . Ἔστι δὲ πάντα τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα ἀνάλογα ταῖς τῶν ἀστρῶν περιόδοις. Ἡ μὲν γὰρ ἐπὶ δεξιὰ τῶν χόρων κίνησις μεμύηται τὴν ταύτου περιφορὰν· ἀνελλίσσουσα δὲ ἐπ' ἀριστερὰ, τὴν ἀντίστροφον ἀνακυκλεῖ, ζητοῦσα τὴν θάτερον καὶ πλανωμένην περίοδον . . . Ἡ μὲν οὖν πρώτη καὶ ἱστορουμένη μουσικὴ ἡ θαυμάζομένη τοιαύτη τίς ἐστι· περὶ τὴν δὲ σπουδάζομεν σήμερον, αὕτη ἀπήχημα οἶον ἔκείνης ἐστίν. (Ruelle, *Rapports sur une mission littéraire en Espagne*. Paris 1875. p. 124-5-6-7.)

## Zur Geschichte des Taktschlagens und des Kapellmeisteramtes in der Epoche der Mensuralmusik.

Von

**Adolf Chybiński**

(Krakau).

Verfasser beabsichtigt im folgenden Aufsatz an der Hand des gesammelten historischen Materials die in den Sammelbänden (X, 1, S. 73 ff.) erschienene Arbeit G. Schünemann's »Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung der Mensuralmusik« zu ergänzen. Diese Ergänzungen beziehen sich hauptsächlich auf die praktische Seite des Mensural-Kapellmeistertums und verlangen schon ihrem Inhalt nach, daß man sie im engsten Zusammenhang mit der genannten Arbeit verfolge.

\* \* \*

Zunächst kommt in Betracht der Gebrauch des Taktstocks.

Die älteste bildliche Darstellung des Dirigierens bringt uns der Genter Altar von den van Eyks (vollendet etwa 1432), wo wir einen mit der Hand dirigierenden Engel sehen. Aus derselben Zeit jedoch stammt ein Kantional, das sich im Krakauer Kapitelarchiv (*Wawel*) befindet und das eine wunderschöne Miniatur enthält, die einen singenden Knabenchor und einen mit dem Taktstock dirigierenden Kapellmeister darstellt. Das beweist uns, daß im 15. Jahrh. neben bloßer Hand auch der Taktstock gebraucht wurde<sup>1)</sup>. — In der theoretischen Literatur des 16. Jahrh. finden wir sonderbarerweise äußerst selten Bemerkungen, die sich auf das Taktieren mittels des Taktstockes beziehen. Diese Art des Taktierens war hörbar und erhielt sich — wie wir wissen — noch bis ins 19. Jahrh. hinein. Es fehlte aber nicht an Theoretikern, die ein geräuschloses Taktieren verlangten, so z. B. Stephanus Vanneus in seinem *Recanetum de musica aurea* (Venedig 1533, fol. 54a):

---

1) Daß zu Ende des 15. bzw. 16. Jahrh. manchmal das Taktieren während der Aufführungen unterblieb, belehrt uns eine Episode aus dem Leben Josquin's des Près, die ich nach der »Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst« (Danzig 1690, S. 117) zitiere: »So oft / als Jusquinus ein Stück componirt hatte / gab er dasselbe den Sängern / solches zu versuchen. Indessen aber gieng er spacieren / und hörte fleißig zu. Wenn ihm etwas nicht gefiele; gieng er zu ihnen / und sagte: Schweiget stille / ich will es ändern.« Im 16. Jahrh. betrachtete man das Taktieren als etwas Selbstverständliches. Gioseffo Zarlino begründet dieses mit folgenden Worten: »... *Laonde dobbiamo sapere, che i Musici vedendo, che per la diuersità dei mouimenti, che fanno cantando insieme le Parti della cantilena, per esser l'un più veloce, ò più tardo dell' altro, si poteua generar qualche confusione; ordinarono un certo Segno, dal quale ciascun Cantante s'hauesse da reggere nel proferir la noce con misura di tempo ueloce, ò tardo, secondo che dimostra con le figure diuerse cantabili ... Et s'imagirano che fusse bene, se cotal segno fusse fatto con la mano; accioche ogn'uno de i Cantori lo potesse vedere, & fusse regolato nel suo mouimento alla guissa nel Polso humano*« (vgl. *Tutte l'opere*, Venedig 1589, I, p. 256). — Nicola Vicentini sagt geradewegs: »... *senza misura non si puo cantare le compositioni musicali*« (vgl. *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, (Rom 1555, lib. IV, cap. VIII).

»Et haec (sc. mensura) eadem tacite fieri potest, c. sine ulla cuidenti expressaque alicuius instrumenti percussione, ut dictum est, sed animo atque mente observanda erit.«

Von den Dirigierarten war in der Epoche der Mensuralmusik die mittels des Fingers oder der Hand am meisten verbreitet; von ihr ist in den meisten Musiktraktaten des 16. Jahrh. die Rede. Den Taktstock direkt erwähnen nur Joh. Vogelsang (*Musicae rudimenta*) und Andreas Raselius (*Hexachordum*); wahrscheinlich an den Taktstock denkt Pietro Pontio (*Ragionamenti di musica*, Parma 1587, S. 135) und St. Vanneus (a. a. O.)<sup>1)</sup>.

Andere Arten des hörbaren Taktschlagens waren das Händeklatschen und Fußstampfen. Von ersterem lesen wir in Zarlino's *Istitutioni* (a. a. O., S. 256):

»... alcuni dei Musici chiamarono cotal segno Battuta, alcuni altri Tempo sonoro, & alcuni altri; tra i quali è Agostino dottore Santissimo nel Cap. 10 del Secondo libro della Musica, lo nominano Plausum; che uiene da Plaudo uoce latina, & suol dire il Battimento delle mani.«

Was das Fußdirigieren betrifft, so müssen wir feststellen, daß es noch im 17. Jahrh. Anhänger besaß (z. B. Otto Gibelius), andererseits aber schon im 16. Jahrh. dagegen protestiert wurde; vgl. die Stelle aus *Musicorum libri quatuor* (Wien 1512, lib. III, *De regimine utriusque cantus*) von Venc. Philomates:

»... Sunt quibus est usus moderari turpibus odas  
Gestibus, egregios mores se scire putantes,  
Atque exquisitam cantorum conditionem  
Mensuram quidam palmis moderantur utrisque  
Eminus expressis, veluti cum in lite duorum  
Alter in alterius nequit insultare capillos  
Unguibus, extensa loetale minatur inervis  
Certamen pede signantes calcante . . .«<sup>2)</sup>

Deswegen scheint mir Schünemann's Meinung, daß bei dieser Art des Taktierens »eine mäßige Bewegung des Fußes zu denken« sei, recht optimistisch zu sein; wahrscheinlich war es auch so in der Theorie, Philomates' Worte jedoch warnen uns vor allzu guter Meinung.

Eine Quelle aus dem frühen 16. Jahrh. belehrt uns, daß man auch damals mit dem Taktstock geräuschlos dirigierte. Es ist eine Miniatur aus dem Pontificale des Erzbischofs Erasmus Ciolek, das sich im Czartoryski-Museum zu Krakau befindet und zwischen 1504—1522 geschrieben und illuminiert wurde. Die Miniatur stellt einen mit dem Taktstock dirigierenden Kapellmeister dar; er meistert die Sänger mit seinem langen Stabe, ohne in die Noten zu schauen. Er dirigiert jedenfalls *tacite*, da kein *corpus solidum* — wie W. C. Printz sich zu äußern pflegte — vor ihm steht, das er mit dem Stab, den er nach oben schwingt, »schlagen« könnte.

\* \* \*

1) Emil Vogel meint, daß auch die Papierrolle in der Epoche der Mensuralmusik zum Dirigieren verwendet wurde (vgl. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1898, Leipzig 1899, S. 70f.). Daß sie erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. erwähnt ist, läßt sich beweisen. Vor dieser Zeit ist kein Beleg, weder in den theoretischen Werken noch in bildlichen Darstellungen zu finden.

2) Von dieser Manier des Taktierens berichten B. Ramis de Pareia, P. Aron. F. Salinas, Th. de Santa Maria und Pierre Davantes (vgl. Schünemann a. a. O., S. 79).

Zu den interessantesten und schwierigsten Problemen aus der Geschichte des Taktschlagens gehört die Frage des Vortrags in der Epoche der Mensuralmusik. Die Drucke und Handschriften der praktischen Musik aus dieser Zeit lassen uns ganz im Stich. Auch in dieser Beziehung müssen wir die Musiktheorie zu Hilfe holen. Das, was wir in den theoretischen Büchern des 16. und teilweise des 17. Jahrh. finden, ist zwar nicht immer befriedigend, doch immer noch ausreichend, um zu sicheren Schlüssen zu gelangen, und zwar hauptsächlich deswegen, weil alle Theoretiker darin einig sind.

Wie aus den von Schünemann zusammengestellten *Tactus*-Definitionen zu entnehmen, schlug man den Takt im 16. Jahrh. ganz gleichmäßig, ohne Beschleunigung oder Verzögerung des Tempos<sup>1)</sup>. Alle das Taktieren betreffenden Stellen aus den theoretischen Büchern der genannten Epoche geben uns die Überzeugung, daß damals im Taktieren die äußerste Objektivität herrschte, d. h. daß man die subjektive Verzögerung bzw. Beschleunigung des Tempos nicht nur vermied, sondern auch verdamnte und als Fehler betrachtete, wenn sie im Raume eines mit einer und derselben Tempovorzeichnung signierten Satzabschnittes gebraucht wurden. Noch zu Ende des 16. und am Anfange des 17. Jahrh. war diese Anschauung obligatorisch. Für die Praxis dieser Zeit ist die *Prattica di Musica* Lodovico Zacconi's (Venedig 1596, I. Bd.) bekanntlich eine reiche Fundgrube. Die Notwendigkeit der Gleichmäßigkeit im Taktschlagen begründet er folgendermaßen:

»Ma la Musica parlando della Musica quando la se riduce in atto, non ha altro fondamento che la misura, douendoli sempre procedere l'ordine col quale si guida il compositore: Per il che è forza di dire che il canto sostentandosi in voce per fondamento non habbia altro che un picciolo intervallo di tempo: cosi la Musica si pone in essere con le voci mediante una multitudin d'intervalli: i quali tanto durano quanto durano le figure che danno inditio della Musica. Questo intervallo che io dico non è altro che un picciol moto simile al moto del polso humano, ovvero al palpitare del core: col quale osservando i cantori il valor delle figure cantano le Musiche figurate. Onde si come da un contrapeso, il tempo de Orologgio vien retto et governato, dal quale tutte l'altre ruote con ordine sette et contrario: quale velloce, et quale tardi si movano, et col moto si reggono; cosi ancora da una misura detto tempo, tutte le parte senza dissonanza alcuna si reggano. et reggendosi si cantano«. (*Prattica* I, fol. 22.)

Er gibt weiter den Chorregenten zwei Mahnungen, die beweisen, welch großes Gewicht Zacconi auf die zeitliche Gleichheit der nacheinander folgenden Taktschläge legt:

»Il debito de quelli che lo reggano è di reggerlo chiaro, sicuro, senza titubatione pigliando l'esempio dell' attione del polso ò dal moto che fa il tempo dell' Orologgio, et han da fare che si come dal tatto si reggano, et s'informano di suono le figure Musicali, che cosi ancora i cantori l'habbiamo a sequire, et esser soggetti«. »... ma attendere al officiosus accioche i cantandi vedendo la sicurezza del fatto s'inanimischino, et prendino ardire, che s'egli vuole ritardar col tatto fin che il cantore habbia perfetta-

1) Vollständigkeitshalber sei noch auf die Definition von Stephanus Vann'eus in seinem *Recanetum de Musica aurea* (Rom 1533, fol. 54) hingewiesen: »Cuius sc. »lignae machinae« = des Taktstockes] motus aequus qualis horologii motus esse debet, quod si perperā moueatur, sequitur temporis confusio, haud secus cantoribus iniquam agentibus mensuram accidit, fit i. ut modo serius, modo ocys notulae premantur. & uniuersa invertitur cantilena, uidetque non musicorum Concertus, sed Anserum strepitus.«



menie informato le figure di suono, in ogni tatto conuerà ritardare; perche il cantore si piglia auttorità sempre di pronuntiar la figura dopò il tatto: per farla sentire con maggior vaghezza.« (»Prattica« I, fol. 21.)

»Il tatto dunque non solo] debbe essere sicuro et senza difetto di equalità . . .« (»Prattica« I, fol. 76.)

Die Kunstanschauungen der Mensuralmusik wirkten noch tief bis ins 17. Jahrh. hinein. Ihre Gesetze wurden auch auf den konzertierenden Stil übertragen; nur das Rezitativ bildete eine Ausnahme, von der wir unten noch sprechen werden. So bleiben auch die Gesetze des Taktschlagens in Kraft.

Zunächst kommt in Betracht *Syntagmatis Musici . . . Tomus tertius* von Michael Praetorius (Wolfenbüttel 1619). Die theosophische Richtung des Denkens, welche die Vollkommenheit der Mensuralverhältnisse im *Tempus perfectum* erblickte und dieselbe auf die hl. Dreieinigkeit zurückführte, waltete auch in den Anschauungen über das Taktieren. Praetorius sagt (S. 79):

»Mensurae etiam seruanda est aequalitas, ne harmonia deformetur vel perturbetur: Nam sine lege & mensura canere, est Deum ipsum offendere, qui omnia numero, pondere & mensura disposuit, ut Plato inquit. Sed tamen pro ratione Textus interdum tardiore Tactu interdum celeriore per vices uti, singularem maiestatem & gratiam habet, & Cantum mirificè exornat.«

Den scheinbaren Widerspruch, den diese Meinung von Praetorius enthält, wird man nicht als solchen betrachten, wenn man jene *celeritas* und *tarditas* auf die Veränderung der Mensur, nicht aber auf die subjektive Behandlung des Tempos zurückführt. Praetorius sagt selbst (op. c. S. 48), der »tactus« sei »vel tardior, vel celerior pro varietate signorum«.

Was Zacconi im ersten Bande seiner *Prattica* über die Gleichmäßigkeit der Taktschläge gesagt hat, wiederholt er im 2. Bande derselben (Venedig 1622) mit fast treuer Genauigkeit. S. 14 schreibt er:

»Il tatto Musicale, communemente detto battuta . . . suol esser la misura, con la quale agiustamente si ministrano i valori à tutte le figure Musicali, e li suol servir à modo di perfetta, e giustissima bilancia.«

S. 56 weist er auf die übermäßige Schnelligkeit und auf das hörbare Taktschlagen als auf die Ursachen des ungleichen Tempos hin. Er meint:

»Questi tali, che cantano non con giusto, e misurato interuallo, ma con tal pre-texxa, che generano confusione, hanno da sapere, che l'equalità del tatto, si hà da conformare col misurato tempo del polso.« »Hò veduto anco questo di più nel batter così presto: che gl'atti d'uno interuallo e l'altro, che sono quelli, che noi communemente chiamano battuta, non essendo equali, sono alterati di brutta, e mostruosa alteratione, essendo sempre più tempo nella levata, che nella caduta; e pare apunto che quel tale che batte, nel calar della mano, tocchi sempre cose, che lo punghino ò scottino. e così detti intervalli non essendo equali, oltre che fanno i cantori arivarci sempre più tardi, fanno anco come hò detto, odiosissimo sentire: perche, non si sente veruna giusta e buona disposition Musicale, ne armonia, che sia punto grata, e diletterole.«

Es entsteht jedoch die Frage, ob das Gesetz der absoluten Gleichheit der Taktschläge ebenso für die kirchliche wie für die weltliche Musik giltig war. Die strenge Objektivität der Kirchenmusik war dem Stil der weltlichen nicht bzw. nicht ganz eigen. Auch in dieser Beziehung sind für uns die Musik-traktate von Zacconi und Praetorius sehr wichtig und geradezu entschei-



dend. Zacconi macht einen scharfen Unterschied zwischen dem Vortrage der kirchlichen und der weltlichen Musik. Seine Darlegung ist zwar satirisch, dennoch aber sehr belehrend und klar genug, um dem Leser eine genaue Vorstellung des damaligen Vortrages zu geben. Daß er im Vortrage der weltlichen und kirchlichen Musik zwei Verschiedenheiten sieht, beweist uns ein Satz aus der *Prattica* II, S. 55, nämlich:

*»che le Musiche secolari essendo Vilanelle, Canzonette. e Madrigali, si cantano, e possano cantare à commun uolere di coloro, che le cantano, e fanno cantare; ma perche l'Ecclesiastiche sono d'altra natura. e consideratione . . .«*

Dann stellt Zacconi die Bedingungen für eine richtige Aufführung kirchlicher Musik auf. Eine derselben ist *»l'equalità del tatto, si hà da conformare col misurato tempo del polso«* (a. a. O., S. 56). In demselben Werke weist er darauf hin, daß manche Sänger bei der Kirchenmusik sich eines Vortrags, einer Manier bedienen, die nur für die weltliche Kunst passend ist. Er beruft sich auf die ältere Zeit:

*»si doueuanò cantare con molta honestà e deuotione«*; »heute« aber singen die Chorsänger *»con tali lasciui affetti, che paiano tanti appassionati amanti«* (a. a. O. S. 53). Er warnt sie vor solchem Mißbrauch und sagt *»che cantando nelle Chiese, si ricordino di cantar à lode del Signore, e non à sodisfattione delle loro passioni amorose«*. (a. a. O. S. 54<sup>1)</sup>).

Weniger streng urteilt Praetorius. Er erblickt eine schöne Wirkung darin, *»si interdum vivacior, interdum remissior voce Cantilenae concinantur«* (Syntagma III, 79). Man mußte am Anfange des 17. Jahrh. verschiedene Meinungen über den Vortrag der Kirchenmusik haben, denn Praetorius bekämpft weiter (a. a. O. S. 80) die einseitigen Anschauungen:

*»Ettliche wollen nicht zugeben / daß man in compositione alicujus Cantionis zugleich Motettische vnd Madrigalische Art vntereinander vermischen solle. Deroselben Meynung ich mir aber nicht gefallen lasse; Sintemahl es den Motecten vnd Concerten eine besondere lieblich: vnnnd Anmütigkeit gibt vnnnd conciliiret, wenn im anfang ettliche viel Tempora gar pathetisch vnd langsam gesetzt seyn / hernach etliche geschwinde Clausulen daruff folgen: Bald wiedervmb langsam vnd gravitetisch / bald abermahl geschwindere vmbwechslung mit einmischen / damit es nicht allezeit in einem Tono vnd Sono fortgehe / sondern solche vnd dergleichen verenderungen mit eim langsamen vnd geschwinden Tact: So wohl auch mit erhebung der Stimmen / vnnnd dann bißweilen mit gar stillem Laut mit allem fleiß in acht genommen werde / . . .«<sup>2)</sup>*

1) Daß manchmal die Texte der Kirchengesänge die Ursache ihres madrigalischen Vortrags waren, beweist uns eine interessante Stelle aus der *Prattica* II, S. 53f.: *»Che se per sonar madrigali & altre cose secolari, alle Messe & i diuini officij è peccato mortale, quanto più poi sarà peccato maggiore à sentirui le uoci i cantarri i medemi affetti? Anxi lodai sempre il Palestina, che così poco s'impiegò à far madrigali, hauendolo fatto Iddio acciò che ornasse la chiesa de canti soi souai come egli fece: ma se io li fossi stato vicino, e gli hauessi potuto dire il mio parere, l'hauerci disuaso anco à più potere che non si fosse impiegato à comporre, i motetti della Cantica come egli compose; poiche, hoggi giorno molti cantori si compiacciano di cantar soli. Quam pulcra es amica mea, quam pulcra es. Tota pulcra es amica mea, formosa mea. Fulcite me Floribus quia amore languet con altre cose, che Dio sà con qual animo et intentione loro le cantano.«*

2) Dasselbe wiederholt Praetorius mit keinem Vorbehalt in *Syntagma* III, 112: *»Ob zwar etliche / dz ich dessen / sonderlich in Kirchen zu gebrauchen nicht*

Es unterliegt keinem Zweifel, daß schon zu Ende des 16. Jahrh., nachdem Orlando di Lasso und Andere die Freiheiten des madrigalischen Tonsatzes auf die Motette übertragen hatten, auch in der Kirchenmusik die größere Freiheit des Vortrags herrschte. Die Traditionen der älteren Musikpraxis blieben immer noch stark genug. Noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. begegnen wir strengern Bekennern *temporis acti* z. B. F. M. Mersenne: in seinen *Harmonicorum libri XII*, Paris 1648, S. 153 verlangt er:

»*Lenta admodum constituenda est Temporis aequalis mensura . . .*» »*Nulla . . . in tota cantilena fiat mensurae mutatio, nisi ex propriis signis & characteribus praenotata fuerit.*«

Zweifellos hat die Oper und der rezitativische Stil viel zu dieser Freiheit des Vortrags im 17. Jahrh. beigetragen. Claudio Monteverdi unterscheidet zwei Arten des Tempos: »*tempo della mano*« und »*tempo dell' affetto dell' animo*«, welch' letzteres »*senza battuta*« vorgetragen wird. (Vgl. VIII »*libro de Madrigali*« 1638)<sup>1)</sup>. Doch fehlte es nicht an Theoretikern noch im 18. Jahrh., die einzig das metronomische Taktschlagen von den Dirigenten verlangten.

\* \* \*

Es handelt sich nun um die Frage des allgemeinen Tempos bei den Aufführungen in der Zeit der Mensuralmusik. Wie für das Taktieren als Zeitmessung die mittleren Noten (*brevis*, später *semibrevis*) den *integer valor* bildeten, so war auch das mittlere Tempo ein *integer valor* der Schnelligkeit. Die Alten verstanden sehr feinsinnig die Schattenseiten einer Aufführung, in der das Tempo zu geschwind oder zu langsam genommen wurde. Zacconi geht sogar soweit, daß er die Wirkungen der willkürlichen Tempi auf den Hörer beschreibt und als erfahrener praktischer Musiker sehr genau auf die Ursache der verzerrten Tempi eingeht.

Das schleppende Tempo resultierte am häufigsten aus der Schwierigkeit

---

gut sey / vermeinen: So deuchtet mir doch solch variation vnd vmbwechselung / wenn sie fein moderatè vnd mit einer guten gratia, die affectus zu exprimiren vnd in den Menschen zu moviren, vorgenommen vnd zu werck gerichtet wird / nicht allein nicht vnlieblich oder vnrecht seyn / sondern vielmehr die aures & animos auditorum afficere, vnd dem Concert eine sonderliche Art vnd gratiam conciliire. Es erfordert aber solches offtermahls die composition, so wol der Text vnd Verstäd der Wörter an jhm selbst: daß man bißweilen / nicht aber zu oft oder gar zu viel / den Tact bald geschwind / bald wiederumb langsam führe; auch den Chor bald stille vnd sanfft / bald starck vnd frisch resoniren lasse. Wiewol in solchen vnd der gleichen vmbwechselungen / in Kirchen viel mehr alß vor der Taffel eine moderation zugebrauchen vonnöthen sein wil.« Vollständigkeitshalber sei noch eine dritte und ähnliche Stelle aus demselben Werke (S. 50) zitiert: »... das ist einmal gewis und hochnöthig / das in Concerten per Choros ein gar langsamer gravitätischer Tact müsse gehalten werden. Weil aber in solchen Concerten bald Madrigalische bald Motetten Art unter einander vermendet und umbgewechselt befunden wird / mus man sich auch im Tactiren darnach richten.«

1) Die von mir zitierten Stellen aus Praetorius und Monteverdi modifizieren teilweise die Meinung von Rudolf Schwartz, welcher »die Erkenntnis von der Aufgabe des Dirigenten« »an der Hand der Affektenlehre« erst der 1. Hälfte des 18. Jahrh. zuschreibt (vgl. »Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907«, Leipzig 1908, S. 69.)

des Tonsatzes und der Häufung der Chromen. Die Schwierigkeit der »Figuren« verursachte das langsame Tempo:

*»poiche in molte persone guiditiose ho veduto à di miei essere non solo la instabilità del tatto, ma anco rna biasmevole sumministratione non così da tutti considerata, et è che cantandosi cose difficile, per la difficoltà delle figure alargano tanto il tatti per faciletarle; che col suo mezzo vengano à commutare una figura nel altra.«* (*»Prattica«* I, fol. 76.)

Der im 16. Jahrh. immer mehr wachsende Gebrauch der kleineren und kleinsten Notenwerte bereitete den Sängern Schwierigkeit im Zählen derselben; deswegen erleichterten ihnen die Kapellmeister die Aufgabe durch die Verschleppung der Tempi. Die Wirkung solcher Mißbräuche beschreibt Zacconi folgendermaßen:

*»Doue che per esser da tutti inteso, accioche si tolghi del stato presente questo si biasmeuole abuso, et si leui à fatto à fatto questo errore dico: che si trouano alcuni sumministratori del tatto, che regendolo in alcune cantilene difficile oue siano gran copia di Chrome; per far che i Cantori leentino meglio et con minor difficoltà; allargano tanto il sudetto tatto che le fanno pronuntiare per Semiminime, et non si aueggano che se il compositore che le compose hauesse voluto che le si fossero per Semiminime cantate, non l'haueria fatte Chrome.«* *»Si possano ben cantare le figure diuersamente: perche il Compositore è obligato à comporre secondo l'ordine de i segni et le regole del Tempo ch'egli adopera; et il Cantore a cantarle come li pare et piace: perche chi vuol tener à rno che quella Semibreue che communemente vale rn tatto non la canti per rna Breue, ò per una Longa, dando il vallore à ciascheduna multiplicato? ouero diminuirle per la mettà et farle gire sotto di esso tatto la metta più presto et più relope?«*

Die Verschleppung der Tempos hatte in leichten Werken auch eine böse Wirkung auf die Sänger und Zuhörer; den ersteren war damit die richtige Erkenntnis der Werte der längeren Noten, also die Erkenntnis der Rhythmik erschwert; sie machte die Zuhörer ungeduldig und nahm den Sängern jede Lust zur künstlerischen Ausübung ihrer Aufgabe. In dem schleppenden Tempo sieht Zacconi noch die Wurzel eines anderen Übels: je langsamer der Takt geschlagen wird, desto weniger sicher und gleichmäßig werden die Taktschläge (vgl. *Prattica* I, fol. 77 a)<sup>1)</sup>.

1) *»... è pero è bene che da gl'ascoltanti la sieno conosciute per Chrome come dal Compositore le sono state fatte, et tanto più quelli di biasmo sono degni, quanto che sol tatto strusciano et stancheggiano il Cantore, parendoli col stancheggiarlo et strusciarlo, di porgerli mano, d'aiutarlo, ò di darli tempo di potersi in quelle difficoltà meglio accomodare, et non si aueggano che il Cantor sicuro odia quella ritardanza come cosa disdicevole, et ama solamente l'equalità de tatti«* (*»Prattica«* I, fol. 76 b).

*»... ma anco con l'esser [sc. il tatto] giusto et equale, non debbe passar il suo uso ordine, cioè non si debbe sumministrar tanto adagio ch'eschi fuori del suo costume ordinario: perche al cantore è più facil cosa di considerare et di portare una figura nel vallor d'un altra: che di tenerle per quelle che le uagliano sotto un allargato tempo...«* (*»Prattica«* I, fol. 76 b).

*»... troppo lento [sc. tatto], che generi tedio è le languidezxa — «* (*»Prattica«* II, fol. 56 b). — *»... quale se vù troppo lento, stimiano, che in breue n'habbi da nascere qualche alteratione«. ... che se ua troppo tardi e lenta, presto generà tedio, e uerra à noia ...«* (ebenda).

*»Questo voglio che sia à bastanza per rimouere questa larga sumministratione di tatto nelle cose difficile: sperando che da qui in poi si sentiranno le chrome per Chrome, et seranno da gl'audienti le Semiminime conosciute per Semiminime et non per figure*

Obwohl sich Zacconi beklagt, daß die Manier der Tempoverschleppung in seinen Zeiten immer mehr zunähme, lesen wir doch von ihr im 2. Bande seiner *Prattica* (1622) verschwindend wenig. Dagegen behandelt er darin im Gegensatz zum 1. Bande des Werkes eine andere und zwar noch gefährlichere Sünde im Bereich der Tempozunahme: nämlich die übertriebene Schnelligkeit der Tempi, von welcher er im 1. Bande der *Prattica* nur äußerst wenig gesprochen hat. Es ist jedenfalls bemerkenswert, daß die Theoretiker des 17. Jahrh. sich fast nie über die Verschleppung der Tempi, am meisten aber über die übertrieben schnelle Temponahme der Kapellmeister beklagen. Praetorius z. B. beschränkt sich nur auf die Feststellung, daß »*tardior progressus auditorum auribus . . fastidium*« bereitet. (*Syntagma* III, 50.) Er fürchtete, daß die Schnelligkeit des Tempos die »Harmonie« verderben wird:

»*Cantus non est praecipitandus: fit enim confusio totius Symphoniae etiam jucundissimae. Ad Tactum autem productiorem harmonia fit gratior, & melius percipitur*« (*Syntagma* III, 79).

»*Prestexxa*« des Tempos ist nach Zacconi (*Prattica* II, 56) die Ursache der »*dissonanza*«, »*dispiacere*«, »*schifexxa*« und »*confusione*« und birgt in sich »*il pericolo di dissoluxione*«. Die Ursache eines derartigen Taktschlagens beschreibt Zacconi folgendermaßen, aus seiner Erfahrung schöpfend:

»*Et io in particolare mi son preso non picciola marauiglia, in uedere, che i Cantori battendosi con tanta acceleriti e prestexxa, per non poter loro sequitar la uelocità del tatto, andauano sempre mezzo tatto indietro; et vno urlando con la voce dell'altro, far la più disorbitante melodia, (se melodia la debbo chiamare) ch'altra simile non si poteua udire.*« »*Hò veduto anco questo di più nel batter così presto i che gl'atti d'uno intervallo e l'altro, che sono quelli, che noi comunemente chiamano battuta, non essendo equali, sono alterati di brutta, e mostruosa alteratione, essendo sempre più tempo nella leuata, che nella caduta.*«

Um das zu vermeiden, verlangt Zacconi »*un tatto mediocre*« (*Prattica* I, fol. 77 a), ein mittleres Maß des Tempos, oder wie Praetorius im *Syntagma* III, 87 sagt: »einen rechten mittelmäßigen Takt«. Mersenne verlangt »*lentam mensuram*« (*Harmonicorum libri* XII, S. 153 f.)<sup>1)</sup>. — Solche Forderungen werden von allen Musiktheoretikern des 17. Jahrh., die sich mit dem Dirigieren beschäftigen, wiederholt.

Der einzige, der uns genauer über die Temponahme seiner Epoche belehrt, ist Praetorius. Er berechnet, wieviel *tempora* auf eine Zeiteinheit entfallen, und damit auch die Schnelligkeit des Tempos:

»Allhier will ich auch dieses erinnern: Daß ich in den General-Bässen allezeit am ende eines jeden verzeichnet habe / wie viel *Tempora* / ein jeder Gesang / auch ein jeder Theil oder *pars Cationis* in sich halte. Denn weil ich nothwendig

*di vollar cambiate: che io à molti ho fatto toccar con mano che il cantar le cose difficile sotto vn tatto mediocre, le si dicano meglio con manco pena et fastidio de Cantori che col dirle si adagio, et di più ho veduto anco in detta sumministratione per l'intervallo grande che casca da vn tatto è l'altro: distorsi i tatti dalla equalità propria et cadere in vna sproportionata misura in modo tale che un tatto, d'equalità et misura non corrispondeua al altro*« (ebenda).

1) »*Mediocritas*« in Allem, was das Taktschlagen angeht, wird auch von der mehr versprechenden als gebenden *Musica αὐτοσχεδιαστική* Joachim Burmeister's gefordert (Rostock 1601): »*Lenta admodum constituenda est Temporis aequalis mensura*« (S. 153). »*Lenta admodum semper servanda est mensura*« (S. 153 f.).

observiren müssen / wie viel tempora, wenn man einen rechten mittelmäßigen Tact halt / zu einer viertel Stunde musiciret werden können: Als nemlich:

80	} tempora in	halben	} viertel Stunde
160		gantzen	
320		halben	} Stunde <sup>1)</sup> .
640		gantzen	

Es ist sehr zweifelhaft, ob man nach solcher Vorschrift die Werke auführte — besonders nach 1600. Die »Geschmackssache« der Kapellmeister war es, irgend ein Tempo anzuordnen, das dem Geiste des Werkes entsprach.

Ebenso wichtig wie die Vorschriften über das Tempo waren die anderen, nämlich diese, welche die Pflichten des Kapellmeisters im allgemeinen betreffen. Auch hier bietet uns die *Prattica* von Zacconi die beste und auch die einzige Quelle aus dem 16. Jahrh., abgesehen von einigen kleinen Bemerkungen, die wir in der *Musica* von Cochläus (1507) finden.

Zacconi sagt, das Dirigieren sei eine leichte Sache (*questo tatto commune . . . è in se facile* — *Prattica* I, fol. 21 b), aber es verlangt nicht nur eine praktische, sondern auch eine theoretische Ausbildung des Kapellmeisters: *»così anco non ogni Cantore il gouerno di Capella, ò di qual si voglia altra Musica«* (*Prattica* I, fol. 76 a)<sup>2)</sup>. Ist ein Kapellmeister nicht genügend gebildet, so kann er zwar bemerken, wenn die Sänger einen Fehler machen, er weiß aber nicht, welche *»parte«* irrt, und er kann nicht den Fehler beseitigen; er wendet sich vielleicht gerade an die Stimme, welche richtig sang, statt der irrenden zu zeigen, wo sie irrte (*Prattica* I, fol. 76 a).

Die Kenntnis der Kirchtöne war für den Kapellmeister deswegen wichtig, weil er mit Hilfe derselben die bequeme Stimmlage für die Chorsänger finden konnte. In diesem Sinne sagt Cochlaeus in seiner *Musica* (fol. 12 a):

*»Diligenti examine considerare debet cantus arsim et thesim (quo certe commodius fiat, si tonorum autenticorum a plagalibus diferentiam non ignarerit / ne nimis alte aut basse incipiat: Autentici namque toni cantus non ita alte iniciari debet ut plagalis.«*

Zacconi begründet ästhetisch die Notwendigkeit des Singens in der mittleren Lage der Stimmen:

1) Riemann bemerkt dazu: »Michael Praetorius (1618) bestimmt den *integer valor* der Brevis auf etwa  $\frac{1}{10}$  Minute, d. h. das Viertel auf 80 Schläge von Mälzel's Metronom, was für heute noch ungefähr zutreffend ist« (vgl. Musiklexikon, 6. A., S. 607). S. auch Schünemann (a. a. O. S. 88).

2) *»Et non per altro ho detto che debbano hauere la cognitione de Tuoni: se non perche molti fanno questo officio, et non li sanno, et punto non si curano di saperli: ma si reggano, et gouernano per una lunga prattica: la quale assai gioua et non si può dire che la non sia buona; ma è molte migliore, et più gioua l'hauerne cognitione . . .«* (*»Prattica«* I, fol. 76 b). — *» . . . Colui solamente è atto, ò meriteuole, che oltra la cognitione de Tuoni, errando una parte conosce l'errore, et sà chi ha bisogno d'esser rimesso.«* *»Ho detto ancora ch'egli sappia rimettere et conoscere una parte quando erra: accioche in cambio di rimetter vno non rimetti vn'altro: perche si trouano de quelli che sono si ignoranti, che oltra il non sentire così presto vna parte che dissona per hauer commesso errore, fanno vna ruina nel volerla rimettere che disconciando, et guastano tutte l'altre, et quel che è peggio non rimettano chi n'ha bisogno. E ben vero che vno più dell' altro ha l'udito pronto et acuto, che però si vede ch' alle volte anco chi non compone rimette prima di vn compositore; ma quella tanta grossezza d'udito che si chiama durezza in chi compone, si parte dal proprio naturale, et da gl'ascoltanti più tosto vien giudicata ignoranza«* (ebenda).



*»prima nell' incominciare, che non siano ne troppo alte, ne troppo basse quasi mute e sorde. Il pigliarle in giusta proportion nasce dalla buona, e perfetta cognition de Tuoni; che chi non ci auerte, ò non li cognosce bene, per lo più farà sempre riuscir male«* (*»Prattica«* II, S. 55).

Dieses Gebot war allgemein giltig und wurde noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. von den Musiktheoretikern besonders betont<sup>1)</sup>.

Die gründliche Kenntniss der Kirchentöne war für den Kapellmeister auch deswegen unentbehrlich, weil für seinen Chor ein Werk entweder zu hoch oder zu tief notiert sein konnte, was ihn zum Transponieren zwang. In dieser Beziehung ist besonders der dritte Band des *Syntagma* von Praetorius belehrend (S. 81 ff.). Praetorius meint sogar, daß die Transposition oft zum Vorteil des Gesanges geschieht:

*»... So befindet sich doch / daß in etlichen Modis, Als in Mixolydio, Aeolio vnd Hypoionico, wenn sie per quintam transponiret, eine languidior & pigrior harmonia propter graviores sonos generiret werde: Darumb es denn vngleich besser vnd wird auch der Gesang viel frischer vnd anmuthiger zuhören / wenn diese Modi der quartam ex duro in durum transponiret werden«* (S. 81).

Ein Werk, das zu hoch *»clavieret«* war und einem Chor, der über keine Falsetisten bzw. Kastraten verfügte, in der Aufführung Schwierigkeiten bereitete, mußte entschieden transponiert werden. In dieser Beziehung macht Praetorius folgenden Vorschlag:

*»An denen örthern aber / do man propter voces Cantorum, sonderlich in der Kirchen tieff zu singen gewohnet ist / kan man solche Modos recht in die quintam transponiren. Wiewol in etlichen grossen Catholischen Capellen . . . Hypoionicus transpositus seu mollis vmb eine gantze Septima außm D / vnd Hypodorius vmb eine Tertzia außm E, welches aber sonderlich den Discantisten sehr niedrig vnd vbel zu singen / wenn nicht Eunuchi oder Falsetisten das beste theten / mutiret vnd gesungen wird«* (S. 82). *»So ist auch dieses allhier nöthig zu erinnern / daß Jonicus Modus, wenn er in Naturali vnd Regulari Systemate gesetzt / vmb einen Thon höher; Wenn er aber in Systemate transposito befunden / per tertiam inferiorem außm d fictè, gar bequemlich / weil er in regulari zu niedrig vnd zu schläfferig ist / kan Musiciret werden / ...«* (S. 82f.).

Zuletzt sei noch auf eine Pflicht des Kapellmeisters hingewiesen: es war die Sorge um die dynamische Gleichheit der Stimmen. Cochlaeus warnt den Kapellmeister folgendermaßen:

*»Caveat dehinc quilibet summa cum industria ne inhonesto ac insolito oris hiatu aut ridiculo forte cachinuo voces modulando proferat: ne (galli more) os . . . aperiat aut in modum canum ululat. Voces insuper perstreptentes atque tremebundas reiiciat. Sunt enim sibi ipsis eadem extensione dissimiles, quare ceteris vocibus concordare esse non possunt. Decet autem alterum alteri vocem accommodare (puta tenorem cantui ne alte alteribus clamoris excessu profundatur atque succumbat. Postremo insolens ac indecorus capitis manuumre motus cantorem declarat insanum. Non enim caput aut manus concordem sonum efficit sed vox bene modulata«* (*Musica* fol. 12a).

Ähnliches verlangt auch Hanns Haide in seinem *Musicale Instrumentum Reformatum* (Nürnberg s. a., fol. 9 a):

1) Z. B. von W. C. Printz in der *Musica modulatoria vocalis* (1678, S. 6 f.) und von Daniel Speer in seinem *»Grundrichtigen . . . Unterricht der musikal. Kunst«* 1687; S. 21 der Ausgabe aus d. J. 1697.



Die Stimmen sollen »moderirt« und »applicirt« werden, »das keines das ander überschreyet / ja die Stimmen sollen dermassen gegen einander abgewogen sein / daß der Zuhörer nicht anderst judiciren kan / als wann es nur eine eintzige Stimm were / gleich wie in den Orgeln / da man bißweilen die Principal / verdeckt / Quint / Oktav / Quindetz / Zimeln und Mixtur / alles zusammen zeucht / es doch einen solchen gleichen sonum gibt . . .«.

Um die dynamische Gleichheit zu erreichen, mußte der Dirigent seine Sänger auf eine passende Weise gruppieren. Man legte das Hauptgewicht darauf, daß man die Sänger nicht dicht nebeneinander stehen lasse. Zacconi begründet dies folgendermaßen:

» . . . molti cereano d'admontarle [sc. le parte] insieme, parendo à loro, che quanto piu i cantori stanno uniti, e stretti, la Musica sia meglio per riuscire, e s'ingannano pur assai; poiche, le parti havendo, troppo vicine l'altrui voci, non possano sentir l'affetto della loro propria voce; oltra che, per superarle, isforzando il suo potere, può più tosto dissonare senza avedersene, che risonare«. » . . . amassando troppo i cantori insieme, dal soverchio urto, e troppo impeto delle voci, bene spesso non sentendo se stesso, quel tale, che dinanzi e di dietro se ne sente offeso, non può pronuntiar le uoci sue com' egli uorebbe, e potrebbe, a facendo forza di superar l'altre, come dianzi ho detto, e farsi sentire; ò bisogna ch'egli dissoni, ò che venghi la Musica ad alterare« (Prattica II, S. 56).

Bei den Aufführungen in der Epoche der Mensuralmusik verfolgten die Kapellmeister einen Mittelweg in Sachen des Tempos, der Dynamik und der Tonhöhe und duldeten besonders in der Kirche keine Kontraste, die erst die neue Zeit mit sich brachte.

## Die Stadtpfeiferei und die Instrumentalmusiker in Basel (1385—1814).

Von  
**Karl Nef**  
(Basel.).

Stadtpfeifer werden in Basel zum erstenmal 1375 erwähnt; in den Stadtrechnungen findet sich in diesem Jahr der Eintrag »*fistulatoribus nostris pro bono anno 2 fl.*« und 1386 »den pfffern 1 Pfd. 4ß<sup>1</sup>). — Im Eidbuch<sup>2</sup>), das dem 15. Jahrhundert angehört, ist der Eid erhalten, den die Stadtmusikanten bei ihrem Antritt zu schwören hatten. Er lautet:

»Der phiffer vnd Trumpeter eyd.

Ir werdent sweren gemeyner Statt getruwelich vnd erberlich ze dienende vnd ze wartende mit phiffen vnd ouch den luten in der Stat die uwer begeren vnd uch in solichem fruntlich vnd erberlich ze haltende vnd vch nyemanden uber sinen willen uffbinden vch ouch von der Stat nit ze tunde oder ze ritende oder yeman-

1) Nach Fechter, »Basel im XIV. Jahrhundert« 1856. S. 119.

2) Diese wie alle im folgenden zitierten Urkunden im Basler Staatsarchiv.

den frömdes uszwendig der Stat ze dienende on vrloub vnd wissen Burgermeisters zunftmeisters oder eyns Rats ze Basel vnd sunst der Stat vnd der iren nutz vnd ere ze werbend vnd iren schaden ze wendende getruwlich vnd one gewerde nach uwrem besten Vermogen ouch alle virtage nach Imbisz uff dem Richthuse oder uff der Rinbrug zu somer zitt nach dem nachtmol ze phiffen.«

Eine zweite, wie es scheint, etwas ältere Fassung, die im wesentlichen mit der vorstehenden übereinstimmt, gibt die Schlußbestimmungen etwas anders und erweitert sie folgendermaßen:

»Alle Sonntag nach der predig uff dem Richthus vnnnd nach dem nachtmal uff der Rinbrug vnnnd wan man uff der herenstuben mol hatt vs und ab tisch phiffen.«

Danach hatten die Stadtpfeifer nicht nur Sonntag nachmittags im Rathaus und an Sommerabenden auf der Rheinbrücke, sondern auch bei festlichen Mahlzeiten auf der Herrenstube aufzuspielen. — Wohl nicht zu den Stadtpfeifern gehörte der Lautenschläger Obrecht, der im 14. Jahrhundert in Basel öffentlich sich hören ließ. In späterer Zeit werden die Stadtpfeifer meist als Turmbläser bezeichnet. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts sind zwei Anstellungsurkunden vom 19. Februar und 23. März 1547 von Turmbläsern erhalten, die eine bezieht sich auf die Brüder Jakob und Valentin Wick von Ulm, die andere auf Hans Waldner von Fädingen. Der Wortlaut ist *mutatis mutandis* der gleiche; ich teile die Fassung<sup>1)</sup> für die Brüder Wick mit und füge die Abweichungen bei Waldner in Klammern bei.

»Anno XLVII sampstag den achtzehenden tag februarii sind (ist Hans Waldner von Fädingen) Jacob unnd Veltin Wick gebrudere von Ulm, die turnblaser, zu blasern bestetigt unnd angenomenn. Habend der Trumpettern ordnung geschworen unnd ist inen ir lon gebessert, also das man Jacoben hinafur alle wuchen ein pfund alls dem hochbleser unnd (»unnd« bis »ß« fehlt) Veltin Wicken dem zuhalter wuchenlich XVIß unnd darzu ir jedem (»ir jedem« fehlt) uff pfingsten sin rockgellt unnd dann aber inen beden (»ime« statt »inen beden«) alle frofasten in gemein (»in gemein« fehlt) ein pfundt an iren huzzzinsz zu stur (»unnd yezt zu anfang sines dienstes V ellen tuch zu eim rock«) ze geben zugesagt. Sollend ir ordnung getruwlich halten unnd wan sy den dienst nit me behalten, den ein viertel jars zavor absagen unnd ouch dessen vor derselben zit one ein raths sonder willen nit ledig gelassen werden.«

Besonders bemerkenswert ist die Unterscheidung eines Hochbläfers und eines Zuhalters, wobei der erste besser als der zweite besoldet ist. Man wird daraus folgern dürfen, daß die Musikanten des 16. Jahrhunderts in der Regel zweistimmig bliesen, und die weitere Vermutung liegt nahe, daß sich hier schon die akkordische volkstümliche Zweistimmigkeit ausgebildet habe, für die aus der Literatur der Zeit noch kaum Belege beizubringen sind.

Ein etwas leichter Patron scheint Hans Streif von Weil in Württemberg gewesen zu sein, welcher »trumpeter von dem Rat uff sin bitten zu turnbläsern und wächtern angenommen, daruff er uns den 21. März 1545 an den dienst geschworen, hat auch denselben by den XX wuchen versehen«, ist dann aber von einem erbetenen Urlaub, »unbetrachtet siner eer und eides nit me widerkommen«<sup>2)</sup>.

1) Nach dem Basler Urkundenbuch X. hsg. v. R. Thomen S. 335 ff.

2) Ebenda S. 337.

Der Rat besoldete nicht nur seine eignen Musiker, sondern beschenkte im 15. und 16. Jahrhundert bei Besuchen durch hohe Gäste in üblicher Weise auch die Spielleute, die diese mit sich führten. Bei Empfang des Kaisers Friedrich am 8. September 1473 wurden den zur »*cantzlye imperii*« gehörenden »pffieren und trumpeteren 10 gulden«, dem »herolt Kilian 4 gulden« gegeben, beim Einzug des römischen Königs Maximilian am 13. April 1493 »den trumpetern und pffiern 10 gulden«. 1508 »bei Abholung Bruder Fritschius«, einer Fastnachtspuppe, die im Scherz von den Baslern den Luzernern gestohlen worden war und von den letztern mit großem Pomp zurückgeholt wurde, findet sich der Eintrag:

»Item 48 lib. 12 s 8 d den weyblen, botten, spillutten und narren geschenckt«<sup>1)</sup>.

1601 erfahren wir die Namen einiger Basler Musiker, die am 13. Mai »supplicieren, die frömbden hie in würtzheusern haltende spielleute hinwegzuschaffen«. Die Supplikanten sind Johann Dittelbach und mithaffte, nämlich Matthias Dittelbach, Jacob Dittelbacher, Bernhardtus G. Gall, Hans Georg Baumgarttner, Blasius Reindle und Henricus Harkger<sup>2)</sup>. Die Klagen über die Konkurrenz der Fremden, die ja überall, in allen Städten erhoben wurden, wiederholen sich in späteren Zeiten noch mehrmals. Am 1. Februar 1738 beschwerten sich Melchior Waltz, Heinrich Berré, Andreas Seuil und Friedrich Brändlin beim Kleinen Rat über die »Stümpelern Hintersässen«, weil diese den bürgerlichen den Verdienst wegnähmen, »die wir uns doch so schulden als willig bei allen sowohl Kirchen-Frohn und Doctor-Musiquen zu sagen gratis, auf allerhand Instrumenten gebrauchen lassen, wie nicht minder der Ehrenden Zugang in das hochlöbliche Collegium musicum haben.« Sie wünschen, daß »wir Burger zu allen Hochzeithen, Tänze und Musiques verdinget werden.« Zur Erklärung muß beigefügt werden, daß nach der Zunftenteilung, in die noch im 18. Jahrhundert jeder Bürger eingeordnet sein mußte, die Musiker der akademischen Zunft zugehörten; wenn sie das akademische Bürgerrecht erhielten, wurden sie dazu verpflichtet, bei den öffentlichen Aufführungen, insbesondere bei den »akademischen Musiquen, als bey Einführung des Rectors des Decans Philosophici unter der Direktion des Professoris Musices«<sup>3)</sup> mitzuwirken. Erfolg scheinen die Klagen der Musiker nie gehabt zu haben, der Rat war in diesem Punkt schon immer für Gewerbefreiheit.

Bis ins zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts lassen sich von der Stadt besoldete Bläser nachweisen. Sie wurden in der späteren Zeit namentlich als Turmbläser verwendet, als was sie schon im 16. Jahrhundert bezeichnet werden. Daß auch in Basel die schöne Sitte des Blasens vom Turm herab am Morgen und Abend bis ins 18. Jahrhundert hinein sich erhalten hat, geht aus folgendem, am 6. April 1748 gefaßten Beschluß des Kleinen Rates der Stadt hervor:

»Sollte von löbl. Dreieramt der [städtischen Finanzkommission] sämtlichen Thurmbläseren, daß sie bei Straf der Inn Behaltung ihres Salarii künftigs

1) Nach den gedruckten Chronikalien der Ratsbücher, Basler Chroniken, Bd. IV 1890. S. 73, S. 82 u. S. 161.

2) Das gesamte Material über diese Beschwerdesachen in den Akten: Handel und Gewerbe KKK 6.—

3) Aus einem Schreiben des Rektors der Universität De la Chenal vom 25. Juli 1795.

ihr Amt beszer tun, auch gewöhnlichen massen, sowohl des Abends als Morgens geistliche Lieder blasen, angezeigt werden<sup>1)</sup>.

Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein scheinen sie aber bei allen offiziellen Taten mitwirken haben zu müssen, wenigstens ist dies aus dem Jahre 1748 für den jährlichen Bannritt, bei dem die den Namen »Gescheid« führende Grenzsteinkommission die Grenze abritt, urkundlich belegt<sup>2)</sup>.

Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an wurden die Bläser (wie an vielen Orten der reformierten Schweiz) auch zur Unterstützung des Kirchengesangs verwendet. 1663 bittet Bernhard Bechler, Trompeter und Musiker aus Magdeburg, um Gehaltserhöhung, da er dazu angestellt worden sei »bei dem Kirchengesang im Münster allhier mitzublasen des Zinkens umb mehrere Erhaltung des Gesangs willen<sup>3)</sup>«.

1705 wird der Gesang durch »Posaunisten« unterstützt im Münster, zu St. Peter und St. Theodor, und die St. Leonhardtskirche wünscht ebenfalls solche Unterstützung; als Bläser an der letzteren werden genannt 1706 Sebastian Bächler Zinkenist, Moses Löre Posaunist, 1762 Joh. Heinrich Keller Zinkenist (Kirchenakten J. 14). — Den 6. November 1710 wird bestimmt, daß die, wie es scheint, bis dahin zu St. Martin als Turmbläser angestellten Waltz und Bächlin »nebst Hauser dem Posaunisten« auf dem Münster gebraucht werden sollen. Waltz wird als »Direktor« bezeichnet. (Kirchen Akten J. 3).

Um Erhaltung der Blasmusik und für Nachwuchs an Bläsern scheint man ernstlich besorgt gewesen zu sein. Nach dem Kleinen Rats-Protokoll machte das Musikkollegium, das in allen städtischen Musikangelegenheiten die kompetente Instanz war, eine Eingabe um Geldunterstützung für einen Knaben namens Butsch, der während fünf Jahren bei seinem Lehrer Waltz Posaune und Zinken lernen solle, wofür Waltz 200 Pfund forderte. Darauf erfolgte am 6. April 1748 der Beschluß, es solle »der junge Butsch under der Direktion eines lobl. Collegii Musici bei dem H. Waltz, umb dehne sowohl in dem Posaunen- als sonderheitlich auch in dem Zinkenblasen zu unterrichten, in die Lehr verdungen und von Seiten meiner G. HH. [gnädigen Herren] das Lehrgelt für ihne bezahlet, dabei aber diesem jungen Butsch, dasz er sich bei Verlust seines Burgerrechts in seiner erlernenden Kunst auf jeweiligen Befehl zu obrigkeitl. Gebrauch bereit halte, insinuiert werden.«

1800 zeigte die Verwaltungskammer im Kantonsblatt an, die Besoldung der Zinkenisten solle mit Ende des Jahres aufhören. Der Antistes wurde aber vom Kirchenrat beauftragt, Vorstellungen zu machen, denn die Zinkenisten seien sonderlich im Münster zur Unterstützung des Gesanges (neben der Orgel) sehr nötig. Entgegen der Meinung Riggenbach's, dessen »Kirchengesang in Basel«<sup>4)</sup> wir diese Mitteilung entnehmen, scheint er nochmals Erfolg gehabt zu haben, denn 1814 wird noch eine Zurechtweisung der beiden Bläser im Münster Munzinger und Meyer erwähnt, denen mit Dienstentlassung gedroht wird. Vielleicht ist sie erfolgt, jedenfalls sind die Kirchenbläser bald nachher verschwunden. Früher schon, wahrscheinlich noch vor Abschluß des 18. Jahrhunderts, scheint die Sitte des Turmblasens den neuen Anschauungen zum Opfer gefallen zu sein.

1) Freundl. Mitteil. d. Herrn Dr. Th. Burckhardt-Biedermann.

2) Katalog der Musikinstrumente im Histor. Museum Basel S. 10.

3) Nach P. Mayer, Basl. Jahrbuch 1884, S. 181. (St. 77. C. 2.)

4) Beitrag z. vaterl. Geschichte. IX. S. 471.

# Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert.

Von

**Amalie Arnheim.**

(Berlin.)

Ebenso wie in Deutschland ist auch in Frankreich der Geschichte des einstimmigen Kunstliedes im 17. Jahrhundert erst in jüngster Zeit von den Musikhistorikern mehr Beachtung geschenkt worden. Während sich die französischen Literaturhistoriker schon früher eingehend mit den Dichtern des 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigten, ist für den Musikgelehrten noch viel zu tun übrig geblieben, und man hat erst in den letzten Jahren begonnen, durch kleine Spezialarbeiten eine Geschichte des französischen Liedes vorzubereiten. Daher steht an musikhistorischen Werken dem Bearbeiter des einstimmigen französischen Liedes noch keine reiche Literatur zur Verfügung. Julien Tiersot's: *Histoire de la chanson populaire en France* (Paris, 1889) bringt nur in den Kapiteln: »*Les chansons de danse*«, »*La chanson à boire*«, »*La chanson populaire et la monodie française*« einiges Wichtige für die Entwicklung des Kunstliedes, stellt aber die Geschichte des Volksliedes selbstverständlich in den Vordergrund. Weckerlin's: *Les chansons populaires du Pays de France* (Paris, 1903) enthalten auch einige für das einstimmige Kunstlied in Betracht kommende historische Bemerkungen. Lavoix fils gibt in seinem Buch: *La musique française* (Paris, 1891) eingehendere Berichte, die an der Hand der Sammlungen selbst nachgeprüft werden konnten. Michel Brenet's: *Les concerts en France sous l'ancien régime* (Paris, 1900) ist durch die Aufzeichnung von weniger bekannten Quellen wichtig, deren Studium für die Geschichte des Liedes unerläßlich sind. Wertvoll ist auch eine holländische Publikation: *Musique et Musiciens au XVII. siècle* par W. J. Jonckbloet et J. P. N. Land (Leyden, 1882), welche den Briefwechsel und die musikalischen Werke des niederländischen Dichters Constantin Huygens enthält und über die bekanntesten französischen Liederkomponisten des 17. Jahrhunderts, die mit Huygens in Verbindung standen, interessante Aufschlüsse gibt.

Eine ausführlichere Mitteilung und Kritik aller Werke, die mit mehr oder minder eingehenden Bemerkungen für die Geschichte des französischen Liedes in Betracht kommen, würde hier zu weit führen. Es seien aber von neueren französischen Werken eine Publikation der *Société des anciens textes français*, und zwar *Chansons du XV siècle* par Gaston Paris et Auguste Gevaert (Paris, 1875), Vanderstraeten: *La musique aux Pays-Bas* (Brüssel, 1867–88), Nutter et Thoinan: *Les origines de l'opéra français* (Paris, 1886), Henri Quittard: *Henry Dumont* (Paris, 1906) wenigstens erwähnt, von älteren Werken De la Borde: *Essay sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780), die Vorreden in den Chansonsammlungen des 17. u. 18. Jahrhunderts usw. Namentlich ist hier die Vorrede zu der *Anthologie française*<sup>1)</sup> aus dem Jahre 1765 zu nennen. Herausgeber ist Monnet, der bekannte Mitbegründer der *Opéra comique* als eines selbständigen Theaters. Die Vorrede, von Meusnier de Querlon<sup>2)</sup>, gibt einen guten Überblick über die Entwicklung der

1) *Anthologie française ou Chansons choisies depuis le 13. siècle jusqu'à présent. Précédées d'un mémoire historique sur la chanson* par Meusnier de Querlon. (Paris, 1765.) 3 Bände.

2) Querlon war Redakteur der *Gazette de France* und der *Petites affiches de Province*.



Chansons vom 13.—18. Jahrhundert, hauptsächlich freilich vom literarischen Gesichtspunkt. In Deutschland sind für die früheren Jahrhunderte und für die Entstehung der Liedformen die rühmlich bekannten Arbeiten von F. Wolf<sup>1)</sup> und K. Bartsch<sup>2)</sup> zu nennen, auch ein Werk von Karl Ernst Schneider: »Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung« (Leipzig, 1863—65) wenigstens als Versuch zu erwähnen.

Von literarischen Quellen seien noch Titon du Tillet, *Le Parnasse françois* (Paris, 1732), die biographischen Arbeiten über Ronsard<sup>3)</sup>, Malherbe<sup>4)</sup> usw. hervorgehoben, außerdem ein Aufsatz von Ch. Comte und P. Laumonier in der *Revue d'histoire littéraire de la France* (1900): »Ronsard et les musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle«.

Von kleineren Spezialarbeiten sind ein Aufsatz von J. Tiersot: *Ronsard et la musique de son temps* (Sammelbände der IMG. 1902—03) eingesehen worden, einige Arbeiten im *Bulletin français de la société internationale de musique*, die erst kürzlich erschienen sind: *L'humanisme musical en France au XVI<sup>e</sup> siècle* von Paul Maria Masson (1907), *Les airs de cour d'Adrien le Roy* von Janet Dodge (1907), *La première comédie française en musique* von Henri Quittard (1908), Arbeiten, nach deren Titel man Aufschlüsse für die Geschichte des einstimmigen Liedes kaum vermuten konnte. Hauptquelle für diese Mitteilungen sind aber die Sammlungen selbst mit ihren kulturhistorisch oft wichtigen Vorreden, außerdem Marin Mersenne's *Harmonie universelle* (Paris, 1636—37) und die für das 18. Jahrhundert wichtige Gesangschule von Bénigne de Bacilly: *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois* (Paris, 1679) die noch kürzlich von Hugo Goldschmidt in seiner »Lehre von der vokalen Ornamentik« (Charlottenburg, 1907) herangezogen worden ist.

Es ist bekannt, daß die ersten einstimmigen Kunstlieder in Frankreich von den Troubadours und Trouvères gedichtet, komponiert und gesungen wurden. Ebenso wie bei den deutschen Minnesängern zeigt sich auch hier das Streben nach eigener Poesie und einer Musik mit stärker ausgeprägtem, persönlichem Charakter, die sich neben dem Volksliede entwickelt.

Zuerst sind Dichter und Komponist dieselbe Person, nach und nach findet aber eine deutliche Trennung zwischen Wort und Vertonung des Wortes statt, die von Jahrhundert zu Jahrhundert zunimmt. Das 14. Jahrhundert bringt noch einige Beispiele des Zusammenwirkens. Guillaume de Machault und Jehan de Lescurel<sup>5)</sup> sind noch Dichter und Komponisten ihrer ein- und mehrstimmigen Lieder. Dann werden aber die Aufgaben für die Kunst des Dichters immer größer. Die Regeln vermehren sich, es entstehen neue Formen, die *ballade*, das *rondeau*, der *chant royal*, der *lai* usw., alle nur für den Gesang, für eine musikalische Wiedergabe bestimmt.

Durch den Fortschritt der allgemeinen und literarischen Kultur wird eine Scheidung zwischen Volks- und Kunstlied immer mehr bemerkbar, und schon Eustache Deschamps, ein Dichter des 14. Jahrhunderts, sagt:

1) F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen u. Leiche. Heidelberg, 1841.

2) K. Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. Leipzig, 1870.

3) *Œuvres complètes de Ronsard*, Edition Blanchemain. (Paris, 1867.) VIII. Band. *Étude sur la vie de P. de Ronsard*.

4) Malherbe, *Œuvres poétiques* (Edition Blanchemain). Racan, *Œuvres*. (Paris, 1875.)

5) Von Jehan de Lescurel ist ein Rondeau: »*Plainte de celle qui n'est pas aimée*« in den *Chansons de la vieille France, vingt mélodies et chansons du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, herausgegeben von Julien Tiersot, neugedruckt.



»Est à scavoir que nous avons deux musiques, l'une artificielle et l'autre naturelle<sup>1)</sup>.

Aber bis in das 16. Jahrhundert hinein bleibt der Name des Monodisten, des Komponisten einstimmiger Kunstlieder, wie der des Volkslieddichters ungenannt, und nur die Arbeit der Dichter wie der Komponisten lebt in den musikalischen Sammlungen ihrer Zeit weiter<sup>2)</sup>. So findet man z. B. Dichtungen Ronsard's, Malherbe's, Marot's und anderer Dichter des 16. Jahrhunderts in den Sammlungen von Attaignant, Le Roy und Ballard, ohne daß ein Name erwähnt ist.

Ronsard, der *prince des poètes*, wie die Akademie der *jeux floraux* von Toulouse ihn nannte, das Haupt einer Dichterschule, der man später den Namen *Pleiade* gab, ist vielleicht der einzige, der als Dichter mehrstimmiger Sonette und Madrigale neben den bedeutendsten Komponisten seiner Zeit genannt wird. Aber aus dem 16. Jahrhundert ist uns nur ein einziger Band mit *chansons monodiques* erhalten, in dem auch Ronsard als Dichter vertreten ist, und der bis vor kurzer Zeit in der Bibliothèque royale in Brüssel aufbewahrt wurde, jetzt aber verschwunden sein soll. In dem Titel dieser Sammlung<sup>3)</sup> heißt es weiter, daß sie die verschiedensten beliebtesten Verse alter und moderner Dichter enthalte, denen auf eine neue Art ihre alte Melodie untergelegt worden sei, damit sie überall gesungen oder durch Instrumente vorgetragen werden könnten. Ob diese Sammlung, in der weder der Name eines Dichters noch eines Komponisten genannt ist, tatsächlich Melodien enthält, die für eine einzige Stimme komponiert wurden, ist nicht mehr festzustellen. Jedenfalls gehört diese Sammlung zu den sehr seltenen Beweisen, daß einstimmige Melodien schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gesungen und gedruckt wurden. Im allgemeinen war fast aller Kunstgesang in dieser Zeit noch polyphon, die Volksmelodien wurden im 16. Jahrhundert als Lied mit Text noch nicht einzeln gedruckt. Ein Sologesang bestand meist aus Entlehnungen der polyphonen Werke. Gewöhnlich wurde die obere Stimme gesungen und, je nach dem persönlichen Geschmack des Sängers, durch Verzierungen etwas verändert. Die andern Stimmen, entweder von einem oder mehreren Instrumenten vorgetragen, bildeten die Begleitung. Zu dieser bediente sich der Sänger der Laute oder der Gitarre, und als eine der ersten Formen des Sololiedes tritt in allen Ländern Europas, auch in Frankreich, fast allgemein eine Bearbeitung der Madrigale für Solostimme und Lautentabulatur auf, von denen Sammlungen erhalten sind.

In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts beginnt nun eine neue Liedgattung in Frankreich, die *Airs de cour*, als Sololied zur Laute, die Be-

1) *Art de dictier et fère chansons, ballades, virelais et rondeaulx*. Vgl. J. Tiersot 1 (Histoire etc.): a. a. O. p. 430. Über Deschamps: *Poésies morales et historiques d'Eustache Deschamps* (édition Crapelet, 1832).

2) J. Tiersot 1: a. a. O. p. 432.

3) *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de Voix-de-Ville, tirées de divers auteurs tant anciens que modernes, auxquelles a été nouvellement adaptée la musique de leurs chants communs afin que chacun les puisse chanter en quelque lieu qu'il se trouvera tant de voix que sur les instruments*. Par Jehan Chardavoine de Beaufort en Anjou. (A Paris, Claude Micart, au clos Bruneau, à l'enseigne de la Chaise, 1576). Vgl. J. Tiersot 1: a. a. O. p. 228 u. Tiersot 2: (Ronsard etc.) a. a. O. p. 132.

arbeitungen mehrstimmiger Madrigale zu verdrängen<sup>1)</sup>. Auf diese *Airs de cour*, in deren Namen schon das Bestreben ausgedrückt ist, eine mehr künstliche und künstlerische Form des Liedes gegenüber den *voix de ville* zu schaffen, blieb die Volksmusik nicht ohne Einfluß, und bald finden sich unter der Bezeichnung *air de cour* die verschiedenen musikalischen Liedformen vereinigt. So gab Adrian le Roy<sup>2)</sup> 1571 ein *Livre d'airs de cour mix sur le Luth* heraus. In der Vorrede, die Katharina von Clermont, einer *comtesse de Retz*, gewidmet ist, sagt er, daß er dieses kleine Werk von leichteren *chansons de la cour* — früher *voix de ville*, jetzt aber *air de cour* genannt — ihr, als geschickter Lautenspielerin zueigne, und daß, wenn auch die musikalischen Harmonien nicht den ersten Meistern an die Seite zu stellen seien, die Texte wenigstens den bedeutendsten Dichtern — Ronsard, Desportes und anderen — zugehörten.

Voraussichtlich hat sich Le Roy's Tätigkeit darauf beschränkt, die Begleitung der Lieder auf die Lautentabulatur zu übertragen und zuweilen die 2. Strophe in der Begleitung etwas zu verändern<sup>3)</sup>. Ob die Melodie der Lieder von Le Roy selbst herrührt oder der Volksmusik entnommen wurde ist nicht genau festzustellen. Jedenfalls sind einige Melodien nicht volksliedmäßig. Versuche eines rezitativischen Stiles usw. zeigen das Bestreben und den Wunsch, neue Wege zu entdecken und einzuschlagen. Die Sammlung besteht aus 22 Nummern, enthält Gedichte von Ronsard, Baïf<sup>4)</sup>, Desportes<sup>5)</sup>, Sillac, Pasquier<sup>6)</sup>, und es ist hervorzuheben, daß die Dichter bei einigen Liedern genannt sind. Auf die Dichtungen selbst hier näher einzugehen, würde zu weit führen; dem Inhalte nach sind es vorwiegend Liebeslieder und Naturschilderungen. Interessant ist nun ein Vergleich der Komposition des Liedes von Ronsard: »*quand ce beau printemps je voi*« in der Sammlung bei Le Roy 1571 und in dem schon mehrfach erwähnten *Recueil* einstimmiger Lieder bei Chardavoine 1576. Da sich die Melodie bei Chardavoine in einer Ausgabe der *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres, mises en musique par Nicolas de la Grotte, vullet de chambre et organiste*

1) Schon aus früherer Zeit haben sich Kompositionen für Solostimme und Laute in Spanien erhalten. Ein Beispiel dafür sind die spanischen Romanzen und portugiesischen *Villanciros* von Luis Milan aus dem Jahre 1536 in *Les Luthistes espagnols du XVIe siècle* par G. Morphy. (Leipzig, 1902.)

2) Adrian Le Roy war Lautenspieler, Komponist und einer der berühmtesten Musikdrucker in Paris. Man findet seinen Namen neben dem seines Schwagers Rob. Ballard als *Imprimeur du Roy* auf allen Liedsammlungen jener Zeit. Vgl.: Michel Brenet: *La librairie musicale en France*. etc. (Sammelbände der IMG. VIII. 3. p. 401 ff.)

3) Dieselbe Eigentümlichkeit, Veränderung der zweiten Strophe, auch bei den spanischen Romanzen in der schon zitierten Publikation von Morphy.

4) Baïf: *Oeuvres en rime*. Herausgegeben von Marly-Laveaux (Paris, 1881—91) 5 Bände.

5) Desportes: *Oeuvres*, herausgegeben von Michiels. (Paris, 1858.) Desportes ist bekannt als Verfasser des Gedichtes: *Rosette, pour un peu d'absence*, das sich bereits, einstimmig gedruckt, in der schon erwähnten Sammlung von Chardavoine (1576) findet. Zu einer fünfstimmigen Komposition ist das Gedicht von Jan Sweelinck verarbeitet (Neuausgabe von Max Seiffert). Auch Heinrich Albert hat den Text, in der Überarbeitung von Simon Dach, in den »*Arien*« benutzt. Er ist als Nr. 21 in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« (Bd. XIII. 1904) mit der Überschrift: *Rosette, pour un peu d'absence* etc. neugedruckt.

6) Über Pasquier: Mersenne: (Seconde partie. Livre cinquième) pag. 432.

*du Roy* (Paris, Le Roy et Ballard 1575)<sup>1)</sup> findet, so ist sie voraussichtlich zu jener Zeit im Publikum beliebt und verbreitet gewesen und nicht original, während Le Roy's Melodie jedenfalls Kunstmusik ist und durch die Lautenbegleitung ganz anders wirkt, obgleich das tonliche Material beider Lieder fast dasselbe ist. Beide Melodien<sup>2)</sup> haben den eigentümlichen Taktwechsel, der ein Kennzeichen für die ein- und mehrstimmigen Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts ist.

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wird die Vereinigung der *poésie savante* mit einer *musique savante*<sup>3)</sup> immer enger. Zwar sind schon im 16. Jahrhundert die *Oeuvres musicales*, die Baïf für die Sitzungen seiner literarischen Vereinigung schrieb<sup>4)</sup>, Gesänge zur Laute, Chansons, in denen der Dichter mit den bedeutendsten Komponisten wetteifert. Doch ist es charakteristisch in der Geschichte der französischen Literatur, daß die Musik nach und nach die Poesie und selbst die Dichter fast in den Hintergrund drängt, gerade das Gegenteil der Vorgänge im 18. Jahrhundert, wo z. B. in der dramatischen Musik, der *opéra comique*, der Musiker oft gegen den Dichter zurücktritt.

Der Einfluß der *chanson populaire*, der nach einer Trennung von Lyrik und Musik abgenommen hatte, macht sich dann in der Zeit der Regierung Ludwigs XIV. wieder geltend. Die Dichter machen Verse, *destinés à être mis en chant*<sup>5)</sup>, Chansons über einen bestimmten *timbre*.<sup>6)</sup> Damit ist eine der Eigentümlichkeiten der französischen Liedkomposition im 17. und 18. Jahrhundert näher charakterisiert. Dadurch, daß derselben Melodie verschiedene Texte untergelegt wurden und es für denselben Text die verschiedensten Melodien gab, ist es sowohl bei den Volksliedern als auch bei den Kunstliedern oft nicht mehr möglich, die ursprüngliche Zugehörigkeit festzustellen. Ein genauer Einblick in die *Chansonniers* des 17. und auch des 18. Jahrhunderts, die als Überschrift einen solchen *timbre* bringen<sup>7)</sup>, dürfte dieses bestätigen. Dazu kommt noch die Sitte des sogenannten Parodierens oder Parolierens, d. h. Instrumentalstücken Liedertexte unterzulegen, und es ist kein Zweifel, daß ein Teil der *Chansons à danser* und *Chansons à boire* in den einstimmigen Sammlungen des 17. Jahrhunderts aus solchen Instrumentalstücken besteht, wie noch später gezeigt werden soll.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts nun, das in Frankreich durch Corneille, Racine, Molière usw. literarisch und dramatisch so Bedeutendes schuf, macht auch die Musik eine große Wandlung durch. Infolge der politischen Wirren, durch die Kämpfe der katholischen und protestantischen Kirche ist am Ende des 16. Jahrhunderts der Einfluß Spaniens größer als der Italiens. Aber in Spanien war die Zeit der großen musikalischen Schulen vorüber. Daher bevorzugte man auch in Frankreich die leichtere Art der Melodie, und es ent-

1) J. Tiersot 2: a. a. O. p. 135.

2) Melodie bei Chardavoine vgl. Tiersot 2: a. a. O. p. 135; bei Le Roy vgl. *Bulletin français de la S. I. M.* III année No. 11 pag. 1136.

3) J. Tiersot 1: a. a. O. p. 440 ff.

4) Bekanntlich wurde diese Vereinigung 1570 durch königliches Patent zu einer *Académie de poésie et de musique* umgewandelt.

5) J. Tiersot 1: a. a. O. p. 440.

6) Pierre Perrin: *Les œuvres de Poésie* (Paris, 1661) Au lecteur, p. III.

7) D. h. Die erste Versreihe eines bekannten Liedes, nach der das neue Gedicht gesungen werden soll.

stehen die Sammlungen von 2-, 3- und 4-stimmigen Tanz-, Trink- und Liebesliedern, die uns zum Teil noch erhalten sind<sup>1)</sup>. Nach und nach macht sich aber wieder italienischer Einfluß geltend. Der Hauptwert wird auf die Kunst des Gesanges gelegt, das Interesse wird wieder für die Musik größer als für die Dichtungen. Laute, Gitarre, Theorbe, auch das Klavier, das freilich am Ende des 17. Jahrhunderts wieder für ungeeignet galt<sup>2)</sup>, sind die Instrumente für die Begleitung und dienen zur Unterstützung der Lieder für eine und mehrere Stimmen. Auch der musikalisch künstlerische Geschmack hat Fortschritte gemacht. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts bestehen die einstimmigen Liedersammlungen nur aus den *airs de cour*, später aus den sogenannten *brunettes*, kleinen Liedern mit pastoralem Charakter, die gegen das Ende des 17. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte 18. Jahrhunderts sehr beliebt waren und ihren Namen von dem Refrain eines der ältesten Lieder: *Le beau berger Tircis* herleiten sollen<sup>3)</sup>.

Durch den großen Einfluß, den das Theater und in der dramatischen Musik Lully ausübten, bildete sich nun auch ein kunstverständigeres Publikum, das eine künstlerische Art von Vokalmusik forderte, nicht so schwierig wie die Opernarien, aber geeignet für Haus- und Konzertmusik. So entstehen die Lieder und Romanzensammlungen, die Kantaten, die dann aus dem 18. Jahrhundert in großer Anzahl erhalten sind.

Die einstimmigen Liedersammlungen mit Lautenbegleitung aus dem 17. Jahrhundert, von denen einige interessante ausführlich besprochen werden sollen, sind verhältnismäßig zahlreich und durchweg vorzüglich erhalten. In künstlerischer Weise gedruckt und ausgestattet, zeichnen sie sich durch schwungvolle Widmungen aus, die fast nur an fürstliche Personen, an die Umgebung des Königs oder an diesen selbst gerichtet sind. Den Vorreden folgen meist verschiedene Lobgedichte für den Komponisten oder Herausgeber, wie sie ja im 17. Jahrhundert aus den Liedersammlungen und Suitensammlungen in Deutschland bekannt sind. Diese Sammlungen befinden sich zum größten Teil auf den Bibliotheken in Brüssel und Paris.

Unter den Komponisten dieser *airs de cour mis en tablature de Luth* wäre zuerst Antoine Boësset zu erwähnen, dessen Sammlungen aus den Jahren 1620, 1621, 1623, 1624, 1626, 1628, 1632 eingesehen worden sind. Boësset galt unter seinen Zeitgenossen für einen sehr bedeutenden Komponisten. Wir wissen das durch Mersenne, der denjenigen, *qui veulent apprendre à faire de bons airs*, den Rat gibt, *d'imiter les meilleurs maîtres tel qu'est maintenant le Sieur Boësset, que toute la France considère comme un Phoenix en cette matière*<sup>4)</sup>. Auch von dem Dichter Constantin Huygens sind Briefe an Boësset erhalten, als er diesem die Korrektur seines musikalischen Werkes *Pathodia*, über das noch ausführlicher zu sprechen ist, anvertraut und ihn zu seiner *infinie fertilité de son esprit*<sup>5)</sup> beglückwünscht. In bezug auf das Leben

1) H. Lavoix fils: a. a. O. p. 180 ff.

2) ibidem p. 183.

3) »*Le beau berger Tircis*« ist mit dem Titel *Vilanelle* in dem *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant* (Paris 1661) gedruckt. Vgl. auch Bourdelot *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent: en quoi consiste sa beauté*. Tome III. (Amsterdam, chez M. Charles Le Cene. 1725) p. 96: »*Le beau berger Tircis attribué tantôt à Camus, tantôt à Lambert*«.

4) Mersenne: a. a. O. Seconde partie. Livre VI. p. 363.

5) W. J. Jonckbloet et J. P. N. Land: a. a. O. Correspondance X vom 5. November 1640.

Boësset's wäre noch hinzuzufügen, daß, nach einem Briefe an Huygens, Boësset noch im Mai 1646 lebte, also nicht wie Fétis und nach ihm Eitner meint, schon 1643 gestorben ist<sup>1)</sup>. Auf den Titeln der Liedsammlungen nennt sich Boësset *maistre de la musique de la chambre du Roy et de la Reyne*. Er schrieb aber auch eine Reihe von Balletten für den Hof, die nach Fétis und Eitner für verschollen galten. In den Liedsammlungen befindet sich nun ein großer Teil dieser Ballette zwischen den *Airs de cour* eingestreut, für Gesang und Lautenbegleitung eingerichtet, sie sind also glücklicherweise wenigstens zum Teil nicht verloren gegangen.

Die Lieder Boësset's sind im Stile ihrer Zeit geschrieben. Ursprünglich wohl meist für mehrere Stimmen gedacht, ist die Oberstimme der Gesangsstimme zuerteilt, die übrigen Stimmen sind auf die Laute zur Begleitung übertragen, genau so wie es schon im 16. Jahrhundert bei Le Roy und noch früher bei den Spaniern zu finden ist. Dem Inhalt der Texte nach sind die Lieder vorwiegend Liebeslieder. Auf originale Kompositionen für eine Solostimme weisen die Lieder im Rezitativstil hin, die sich in dieser Zeit, offenbar durch den Einfluß des dramatischen Stiles der Italiener, im Gegensatz zu der Chansonkomposition großer Beliebtheit erfreuten und als künstlerischer galten<sup>2)</sup>. Auch die später sehr verbreitete Form der Dialoge findet sich bereits mehrfach und verschiedenartig bei Boësset; unter ihnen fällt besonders der *Dialogue d'un amant et de ses yeux* durch den eigentümlichen Text: *Mes yeux où sont vos pleurs* auf<sup>3)</sup>. In der Sammlung von 1620 begegnet man dem Namen Guédrons<sup>4)</sup>, des Schwiegervaters von Antoine Boësset; in denen von 1626 und 1628 dem Namen Richard als Komponisten von *Airs*, wohl François Richard, *compositeur de la musique du chambre de roy*, von dem 1637 eine Sammlung *Airs de cour* erschienen ist, die noch ausführlich besprochen werden soll. Auch einige wenige *Airs* von Boësset Fils, dem Sohne Antoine Boësset's, sind in der Sammlung von 1632 aufgenommen. Jean Baptiste Boësset, der berühmteste der Boëssets<sup>5)</sup>, war um 1612 geboren, also im Jahre 1632 noch ein jugendlicher Komponist von 20 Jahren.

Für die deutsche Liedkomposition ist Antoine Boësset deshalb interessant, weil eines seiner Lieder: *du plus doux de ces traits*<sup>6)</sup> von Heinrich Albert mit dem Titel: Von der gnadenreichen Menschwerdung zum Text »Unser Heil ist kommen« benutzt worden ist. Boëssets *Air* befindet sich in seiner Sammlung von 1632, für eine Solostimme mit Lautenbegleitung, und die Parodierung Alberts nach 11 Jahren ist jedenfalls ein Zeichen für die Beliebtheit und die Verbreitung von Boësset's Melodie. In

1) W. J. A. Jonckbloet: a. a. O. p. XXIV; p. CLVII.

2) ibidem: p. LXX; LXXX, Brief von Mersenne an Huygens vom 29. November 1640.

3) *Airs de cour avec la tablature de Luth* de Antoyne Boësset, Surintendant de la musique de la chambre du Roy et de la Reyne. Treizième Livre. à Paris . . . (1626.) p. 32.

4) Michel Brenet: a. a. O. p. 43. Vgl. auch: Weckerlin, *Musiciana* (Paris, 1890) p. 214.

5) Ch. Nutter et Fr. Thoinan: a. a. O. p. XXXIX. Vgl. auch Wasielewski: Excerpte aus dem »L'estat de la France« bezüglich der Jahre 1661, 1663 u. 1665 (M. f. Musikgesch. XXI. Jahrg. Nr. 8.)

6) Neugedruckt für 5 Stimmen in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« Band XII p. 119. Eitner erwähnt das Lied in Albert's Arien von 1651. Es findet sich aber schon in der Ausgabe von 1643.



derselben Sammlung steht auch Boësset's Lied *Divine Amaryllis*<sup>1)</sup> Daß Mersenne einige *Airs* von Boësset als Beispiel anführt, zuerst einfach und dann verziert, wie es in damaliger Zeit üblich war, ist bekannt.

Die Sammlungen *Airs avec la Tablature de Luth de Etienne Moulinié* (auch Moulinier geschrieben) aus den Jahren 1624, 1625, 1629, 1630, 1635 unterscheiden sich von denen Boësset's dadurch, daß sie außer *Airs*, Rezitativen, Dialogen, auch *Airs* für Gitarre, *Chansons gasconnes*, *Airs à boire*, *Prières*, *Psaumes*, *Airs italiens*, *Airs espagnols* enthalten. Es sind gemischte Sammlungen von Kunst- und Volksliedern, auch finden sich Stücke aus 2 Balletten, *Le monde renversé* und *Ballet de Mademoiselle*, außerdem eine Gelegenheitskomposition *Air fait sur le mariage de Monsieur le duc de Puillaurans* darunter. Pierre Perrin hat für seine *vers destinés à être mis en musique* oft Etienne Moulinié gewählt<sup>2)</sup>. Die in den *Oeuvres de Poésie de Mr. Perrin* von Moulinié vertonten Gedichte, die sich in dem Kapitel: *Diverses paroles de musique pour des Airs de cour, Airs à boire, Dialogues, Noël, Motets et Chansons de toute sorte* finden, gehören aber nicht in diese Sammlungen, die aus einer früheren Zeit stammen.

Das 3. Buch der *Airs* von Moulinié aus dem Jahre 1629 bringt eine Widmung von Mailly<sup>3)</sup>.

»A Monsieur Moulinié!« Sur ses Airs! . . . .  
Moulinié c'est trop peu de chanter tes louanges  
. . . . Un seul de tes beaux Airs te met au rang des Anges.  
Leur mérite t'acquiert des hommes immortels . . . .

Das 4. Buch, aus dem Jahre 1633, ist Moulinié's Bruder, Antoine Moulinié, einem berühmten Baßsänger, zugeeignet<sup>4)</sup>. Loret, der Herausgeber der *Muze historique*<sup>5)</sup> — einer Art Zeitung, die in Versen alle wichtigsten Tagesereignisse brachte und viel über Musik und Theater berichtet — schildert den Tod dieses Antoine Moulinié, und wir erfahren auf diese Weise das Todesjahr desselben (1655)<sup>6)</sup>.

1) Text abgedruckt in dem *Recueil des plus beaux vers* etc. 1661. p. 127. Die Worte sind von Desmaretz. Neugedruckt in der »Leipziger allgemeinen Zeitung« 1831, für Gesang und Laute; ohne Text bei Oscar Chilesotti: Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts (Leipzig, 1891) Ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst. p. 227.

2) Nutter et Thoinan: a. a. O. p. 29. Vgl. über Moulinié auch Henri Quittard: Un musicien oublié du XVIIe siècle français: G. Bourignac. (Sammelbände der I. M. G. VI. Heft 3. p. 361.)

3) Wohl l'abbé Mailly, »secrétaire du cardinal Bichy et l'excellent compositeur en musique«. Vgl. Henri Quittard: a. a. O. p. 391.

4) Mich. Brenet: a. a. O. p. 61.

5) J. Loret: *La muze historique ou recueil des lettres en vers, contenant les nouvelles du temps, écrite à son Altesse, Mademoiselle de Longueville, depuis Duchesse de Nemours, (1650—1665) nouvelle édition. Revue sur les manuscrits et les éditions originales et augmentée d'une introduction de Notes, d'un Glossaire et d'une table générale alphabétique des Matières et des Noms propres, par Ch. L. Livet. (Paris, 1878.)*

6) Vgl. auch J. B. Weckerlin: *Musiciana*. (Paris, 1890) p. 396.

Mais hélas! à propos de musique,  
Par une aventure tragique  
Dont le bruit jusqu' à moi courut,

Mercredi Moulinié mourut.  
Qui possédait par excellenc  
Cette harmonieuse science.



Die Art der Liedkomposition Moulinié's ist mit der Boësset's verwandt. Auch von Moulinié hat Heinrich Albert einen Satz, der für seinen Stil charakteristisch ist, in seine Arien aufgenommen, und zwar mit deutschem Text von Andreas Adersbach: »So ist es denn des Himmels Wille«<sup>1)</sup>. Mersenne teilt ebenfalls zwei Sätze Moulinié's mit<sup>2)</sup>.

Die Sammlung *Airs de cour avec la tablature de Luth* von François Richard aus dem Jahre 1637, der schon als Mitarbeiter in Boësset's Sammlungen erwähnt wurde, trägt eine Widmung an Anna von Österreich; sie beginnt folgendermaßen:

»L'extrême devoir où m'attache l'honneur que j'ay d'estre à Vostre Maïesté, m'a fait une secrette violence et m'a forcé de présenter à Ses yeux ce qui a eu quelquefois la gloire d'entretenir Ses oreilles . . . .«

Über François Richard ist bisher wenig bekannt<sup>3)</sup>. Aus dem Titel seines Werkes geht hervor, daß er *compositeur de la musique de la chambre du roi*, und aus der Widmung, daß er jedenfalls ein geschickter Lautenspieler war. Die Sammlung enthält *Airs*, *Rezitative*, auch 2 *Airs*, denen eine *Sarabande*, nur für Laute eingerichtet, ohne Text unmittelbar folgt, und einen *Dialog*<sup>4)</sup>. Diese sogenannten *Dialogues*, die sich, von Boësset an, fast in allen Liedersammlungen, besonders zahlreich bei Moulinié, finden, stellen meist eine kleine Szene dar, in der die Individualität beider sprechenden Personen durch die Musik zum Ausdruck kommt. Unter den von Pierre Perrin gedichteten *vers destinés à être mis en musique* kommen häufig *Dialogues à deux voix*<sup>5)</sup>, sogar ein *Dialogue à trois*<sup>6)</sup> *pour deux Bergères et un Berger*, von dem noch später ausführlich zu erwähnenden Michel Lambert<sup>7)</sup> vor, ebenso ein *Dialogue à deux Dessus et un Basse*, der Königin gewidmet. Oft sind aber die Worte zweier handelnder Personen nur einem Ausführenden anvertraut, der dann durch den Vortrag beide charakterisieren muß, so daß man unter den *airs de cour* ebenso *Dialoge*, wie *Monologe* findet, die mit den *airs ordinaires à voix seule* vollkommen übereinstimmen. In der Faktur unterscheiden sich die *Airs* Richard's nicht von den Werken der vorher genannten Komponisten. Ebenso ist auch die äußere Ausstattung die gleiche. Überall ist die Singstimme in Mensuralnoten über der Lautentabulatur aufgezeichnet.

Es erübrigt sich, noch mehr Sammlungen dieser Art anzuführen, da von ihnen kaum etwas Neues zu sagen wäre. Daß aber neben den einstimmigen Liedern mit Lautenbegleitung auch andere Liedsammlungen für eine Stimme vorhanden waren, zeigen die aus der ersten Hälfte und der Mitte des 17. Jahrhunderts erhaltenen *chansons pour danser et pour boire* für eine Stimme,

1) Neugedruckt in den Denkmälern D. T. (1903) Bd. I. p. 93 Nr. 15. Zuerst im 4. Teil von Alberts »Arien« 1643, nicht, wie Eitner mitteilt, 1651.

2) Als Beispiele zum Teil abgedruckt bei H. Goldschmidt: a. a. O. Anhang G. p. 45.

3) Vgl. M. Brenet: Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France, (Sammelbände d. IMG. VI. Heft 1. p. 30).

4) Neugedruckt im *Bulletin français de la S. I. M.* IV. p. 522. — *Cloris. attends un peu.* —

5) P. Perrin: a. a. O. p. 237, 238, 240, 241.

6) ibidem: p. 236.

7) *Bulletin français* . . . . p. 522. *Dialog: Philis, j'arreste enfin mon humeur neu gedruckt.*

von denen sich die aus dem Jahre 1640 von Mollier<sup>1)</sup> einer besonderen Beliebtheit zu erfreuen hatte. Louis de Mollier (auch Molier und Molière geschrieben) war – nach Loret's *Muze historique* — Dichter, Komponist, Tänzer und Komponist von Balletten<sup>2)</sup> und wird unter den *grands héros de l'harmonie* jener Zeit genannt<sup>3)</sup>. Text und Musik dieser Sammlung lehnen sich an das Volkslied an, sind aber, was die Musik betrifft, Originalkompositionen und haben durchweg Tanzcharakter. Daß Mollier auch ein beliebter Komponist von *Airs* war, geht aus dem schon erwähnten *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant* hervor, in dem Mollier wiederholt als Dichter und Komponist vertreten ist<sup>4)</sup>. Zum Teil hat er auch seinen Instrumentalsätzen selbst Worte untergelegt, wie die Sarabande zu den Worten: *Bien qu'à vos pieds sans cesse je soupire*<sup>5)</sup>, ein Menuet und andere Stücke beweisen.

Weniger gerühmt von seinen Zeitgenossen, aber für die deutsche Liedkomposition wichtig, ist ein *Recueil des chansons* von Guillaume Michel, Audiencier<sup>6)</sup>, aus dem Heinrich Albert die sechs, als *aria gallica* bezeichneten Lieder in seinen »Arien« entlehnt hat. Es sind die Lieder: *Que Marie est belle*; *Lise assise sur les fleurs*; *Printemps sans ma belle*; *Lisandre au bord de nos ruisseaux*; *j'adore le mérite de la belle Carite*; *Ma chère Phillis les roses et les lys*, bei Heinrich Albert in den »Arien« von 1643 und 1648 dreistimmig, bei Guillaume Michel, als *chanson pour danser*, einstimmig gedruckt. Sie bilden die sechs ersten Nummern des Recueils, sind einfache Strophenlieder, wie alle Tanzlieder in den Sammlungen jener Zeit, und musikalisch in keiner Weise unter ihnen hervorragend. Die Widmung, in ungeschickten Versen, sei teilweise mitgeteilt, weil sie charakteristisch für Michel's geringe poetische Begabung ist. Sie kann den Widmungen und Lobgedichten in den deutschen Lieder- und Suitensammlungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die nicht an die Landesfürsten gerichtet waren, an die Seite gestellt werden und erscheint uns heute, wie der größere Teil der deutschen Widmungen jener Zeit, geschmacklos.

1) *Les chansons pour Danser de L. Mollier. A Paris, par Rob. Ballard, imprimeur du Roy pour la Musique, demeurant rue St. Jean de Beauvais à l'enseigne du mont Parnasse (1641). Avec Privilège de sa Majesté.*

2) Loret: a. a. O. p. 240, 170.

3) ibidem: Mars 1663. Lettre XII. Vgl. auch Weckerlin: a. a. O. p. 409.

*Lully, Lambert, Hotmann, Molière,  
Chacun rare dans sa manière,  
Gens en musique renommés  
Et qui pourraient être nommés  
(Considéré leur beau génie;  
Les grands héros de l'harmonie.*

4) *Recueil* (1661) a. a. O. p. 34, 35, 38, 94, 116, 127, 130, 140, 142, 143, 165.

5) ibidem: p. 62.

6) *Recueil des Chansons de M. Guill. Michel, Audiencier à Paris, par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant rue St.-Jean de Beauvais à l'enseigne du mont Parnasse. (1636.) Avec Privilège de sa Majesté.*

7) Nr. 20, 21, 22, 23, 24, 25 der Neuauflage in den Denkmälern D. T. a. a. O. — Die französische Sammlung als Quelle für die Lieder ist in der Neuauflage noch nicht angegeben.

»A Messieurs, Chancy<sup>1)</sup>, Justice<sup>2)</sup> et Granion!«

*Favoris du plus grand des Roys  
Qui par vos Luths, et par vos voix  
Charmex nostre puissant Monarque:  
D'Apollon les chers nourissons,  
Je vous dédie mes Chansons.  
Pour les garentir de la Parque  
Ce ne sont que vos Airs si doux,  
Aussi n'appartient il qu'à rous  
A tirer d'enfer Euridice . . . .  
. . . . Sur les theâtres plus parfaits  
Après de très graves effets  
L'on verra une farce comique.  
Ainsi faites de mes Chansons  
Après les agreables sons  
De vostre divine Musique.  
Ballard, d'Apollon farory,  
Autant que des Muses chery,  
Digne professeur de Parnasse:  
Me dit dans ce sacré séjour,  
A tes chansonnettes d'amour:*

*Je veux quelque jour donner place.  
Mais voyant les beaux Airs, Chancy,  
Il demeure froid et transi,  
O dieux! Ballard, que veux tu faire?  
Ne les faites roler si haut,  
Trop pour elle j'es crains le saut  
De cet Icare temeraire.  
Il me dit: chasse cette peur.  
Elles n'auront que du bonheur  
Estant à l'abry de Justice:  
Ces trois qui peuvent tout charmer,  
Sont obligés de les aymer  
Si tu leur en fais sacrifice.  
Enfin j'escoute ses discours.  
Et juge que vostre secours  
Les garentiroit de naufrage;  
Je vous prie de les cherir,  
A vos pieds je les viens offrir  
Pour vous rendre foy et hommage.*

G. Michel.

Die beiden Epigramme: A. M. Guillaume Michel, Audiencier; *Sur ses Chansons à dancier*, G. S. u. P. G. unterzeichnet, sind ebenso wie die Widmung in einem ganz andern Ton als bei den schon vorher angeführten Sammlungen abgefaßt. Sie lassen den höfischen Ton vermissen, richten sich an Musiker und an das große Publikum.

Das erste Epigramm lautet:

*Michel, tes gaillardes Chansons  
Passeront pour doctes leçons  
A l'esprit le plus poétique,  
Et tes Airs auront ce bonheur,  
Qu'il n'est point de maistre en Musique  
Qui n'en voulut estre l'auteur.*

Das zweite:

*Au Mesme:*

*Michel, tes chansons si gentilles  
Ne sont propres qu' avec des filles;  
C'est trop de chansons pour danser.  
A d'autres il te faut penser:  
Maintenant, si tu me veux croire,  
Fais nous quelque Chanson pour boire.*

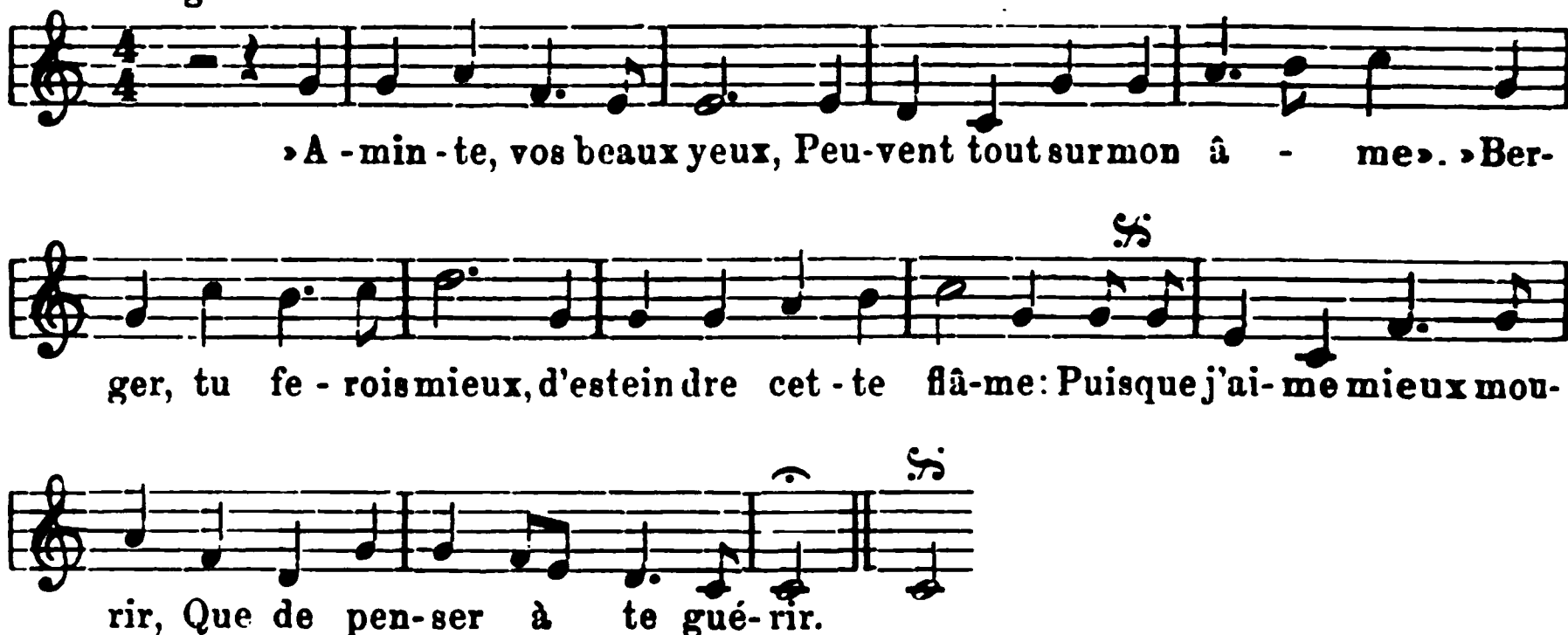
Unter den *Chansons pour danser* wäre auch ein *Dialogue* zu erwähnen, im II. *Livre des chansons* aus dem Jahre 1641, 2 Dialoge für eine Stimme und ein *Dialogue pour boire* für 2 Stimmen. Um zu zeigen, daß auch der

1) Über Chancy: Vgl. Fétis, Eitner, Nutter et Thoinan: a. a. O. p. L, Mersenne: a. a. O.: *La seconde industrie consiste en l'imitation, à la lecture et à la considération des Airs et des Chants. De ceux qui ont le mieux réussi en cette manière tels que sont entre les François . . . . Guedron, Boësset, Chancy, Moulinié . . .*

2) M. Brenet: a. a. O. p. 61.

Titel *Dialogue* für ein einfaches Strophenlied angewendet wurde, sei ein solches Lied mitgeteilt<sup>1)</sup>.

Dialogue.



»A - min - te, vos beaux yeux, Peu-vent tout surmon à - me». »Ber-  
ger, tu fe - rois mieux, d'esteindre cet - te flâ-me: Puisque j'ai-mé mieux mou-  
rir, Que de pen-ser à te gué-rir.

Das Lied besteht aus 7 Strophen, ist seinem Charakter nach ein Liebeslied, ein Wechselgesang zwischen Jüngling und Mädchen, der von einer einzelnen Stimme ausgeführt wird. Der Text erfordert eine gewisse Leidenschaft des Vortrags, z. B. die Strophe:

»Le temps adoucira  
Vostre rigueur extrême.  
Plustôt la Seine ira  
Contre sa course même:  
Car j'aymerois mieux mourir  
Que de penser à te guérir<sup>2)</sup>.«

Unter den Sammlungen der Tanz- und Trinklieder sei noch ein *Recueil* von Jean Boyer<sup>3)</sup> hervorgehoben, über den noch wenig bekannt geworden ist. Nutter<sup>4)</sup> erwähnt Boyer unter denjenigen, die am häufigsten gewählt wurden, die Musik für die *ballets de cour* zu schreiben. In einer Sammlung: *Airs de différents auteurs* 1621 trifft man den Namen Boyer neben Boësset, Moulinié, Richard usw.<sup>5)</sup> — Die Lieder sind *Monsieur de Flotte*<sup>6)</sup>, *Gentilhomme*

1) *Ile. Livre des Chansons de M. Guill. Michel* . . . . 1641. pag. 17.

2) Über Guillaume Michel gehen die Mitteilungen bei Fétis u. Eitner auseinander. Die beiden hier benutzten Sammlungen, die sich in Berlin befinden, der *Recueil des chansons* (1636) ist bei Eitner ungenau angegeben, das zweite *Livre des chansons* 1641 irrtümlich zu den *chansons récréatives à voix seule avec la basse* gerechnet. Vgl. Tob. Norlind: Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken. (Sammelbände d. l. M. G. IX. Heft 2. p. 211.) Dort ist Livre 1—3 des *Recueil* (Paris 1636, 41, 47) unter *Audiencier*, G. Michel angegeben.

3) *Recueil de chansons à boire et d'ancer, Par Jean Boyer, de la Musique de la chambre du Roy, et de la Reyne A Paris. Par Pierre Ballard, Imprimeur de la musique du Roy, demeurant rue St. Jean de Beaurais, à l'en-seigne du mont Parnasse. 1636 Avec Privilege de sa Majesté.*

*Ile. Livre des Chansons* . . . . 1642. Nach Eitner finden sich beide Bände nur in Brüssel und im British Museum. Sie sind aber auch in Berlin (Kgl. Bibliothek).

4) Nutter et Thoinan: a. a. O. p. XIX.

5) Eitner I. p. 71.

6) Loret: a. a. O. Tome III. p. 162:

*ordinaire de la maison de Votre Altesse*, gewidmet. Die Widmung ist sowohl für Boyer, wie für Flotte und auch kulturhistorisch interessant und wird hier teilweise mitgeteilt.

»Monsieur, A qui pouvois-je plus à propos dédier ce livre de Chansons joyeuses qu'à vous, qui estes l'ennemi mortel de la melancolie, les delices des bonnes compagnies et le roy de l'honneste desbauche? Ne serait-ce pas une extravagance digne d'un mauvais Musicien, de mettre à la teste d'un recueil de differents Airs, le nom de quelque venerable, qui n'eust peu lire une page de mon livre, sans craindre de perdre la gravité et la marque qui est deüe à la dignité de sa charge? Quand je publieray mes discours de philosophie, auxquels je travaille, comme tout le monde scayt, avec tant de contention d'esprit; quand je mettray au jour mes meditations politiques, qui me font perdre ordinairement comme vous scavez le repos et le repas, je me propose de les adresser à nos magistrats et aux ministres d'estat: Mais aujourd'hui l'on me pardonnera facilement et le public trouvera bon, s'il luy plaît, que je desdie des chansons à boire à un bureur eternal et des pièces de raillerie à un goinfre de haut appareil, qui leur scait donner un tel prix qu'elles pourront passer doresnavant pour des pièces d'importance; de vray il faut avouer que les airs de table ne peuvent trouter leur perfection que dans le mouvement que vous leur donnez, ny leur grace que dans les gestes agreables dont vous scavez accompagner leur cadance: que si j'adjoste à cela les embelissemens, dialogues, recits, apostrophes, et autres secrettes figures de rhetorique symposiaque, dont vous ornez et mettez chaque couplet en son lustre; l'on ne demandera plus, ny pourquoi je vous desdie ce Recueil . . . .«

Der erste Band aus dem Jahre 1636 enthält zu gleichen Teilen *chansons pour boire* und *chansons pour danser*. Die Trinklieder sind sämtlich für 2 Stimmen, Dessus und Basse, gedruckt. In dem 2. Bande aus dem Jahre 1646 überwiegt die Zahl der Tanzlieder; außer sieben Trinkliedern sind noch in die Sammlung vier Couranten und zwei Sarabanden aufgenommen, denen Texte untergelegt sind. Die Trinklieder des ersten Bandes haben sehr häufig einen persönlichen Text und sind an De Flotte, an die Prinzen Gaston und Philippe d'Orléans usw. gerichtet. In einem der Lieder wird der Deutsche als guter Trinker gerühmt:

*Mangeons, buvons gayement,  
Ce séjour est fort charmant:  
L'on y boit en Allemant etc.*

Eins der Trinklieder<sup>2)</sup> sei als Probe von Boyer's Liedern mitgeteilt; Text und Melodie sind frisch, zuweilen fast derb.

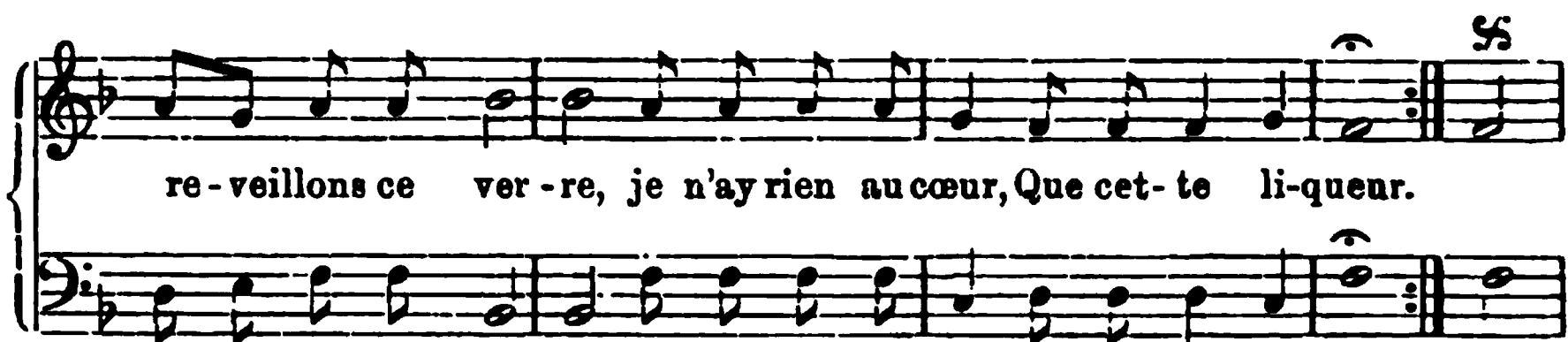
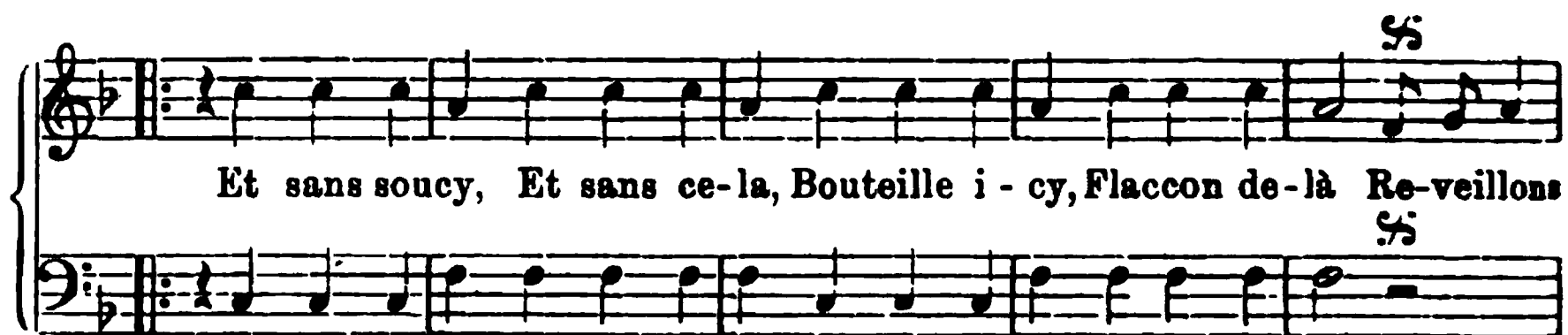


Puis que ta grandeur le - comman-de il faut faire es-clat-ter ma voix,  
Je suis le moindre de ta ban-de, Mais le plus grand lors que je bois

*Flotte cet insigne chanteur,  
Des bons rins constant amateur,  
Qui boit plein et non goule-à-goule . . . .*

1, *Recueil Boyer* 1636 a. a. O. p. 10.

2, *ibidem* p. 3.



Alle diese Tanz- und Trinklieder und ein großer Teil der hier nicht näher besprochenen würden eigentlich einer besonderen Abhandlung bedürfen, damit sie eingehend auf ihre Bedeutung und ihren Einfluß auf die deutsche Liedkomposition des 17. und 18. Jahrhunderts geprüft werden könnten. Aber schon aus diesen wenigen herangezogenen Quellen geht deutlich hervor, daß schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Gesellschaftslied für ein und mehrere Stimmen überall verbreitet war und daß Tanz- und Trinklied auch schon einen beträchtlichen Teil der Hausmusik und des Kunstgesanges bildeten.

Eine Handschrift der Landesbibliothek in Cassel zeigt nun deutlich, daß schon in dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts französische Lieder für Solostimmen mit Baßbegleitung nach Deutschland gekommen, also in Frankreich jedenfalls schon viel früher beliebt waren. Manuskript in quart. 108 enthält ein *Livre de tablature de Luths pour Madame Elisabet, princesse de Hessen, commencé par Victor de Montbuysson le dernier Janvier 1611*. Zwischen den Lautenstücken, unter denen sich auch eine »Intrada von Haßler«, eine »Gagliarda von Daulant« (Dowland) eine »Courente von Victor de Montbuysson«, auf die Laute übertragene französische Chansons, Lieder für Solostimme und Laute, — z. B.: *Si je puis une fois désangager mon âme; au paravant qu'icy* — usw. finden, sind drei *Airs* für Solostimme und Baß (*Airs à la rayne; Air nouveau; Air de cour*) aufgezeichnet. Alle drei *Airs* sind einfache Strophenlieder, unterscheiden sich formal kaum voneinander und haben volkstümlichen Charakter. Da weder Dichter noch Komponisten genannt sind und auch mit Hilfe der zu Gebote stehenden Sammlungen nicht ermittelt werden konnten, wird hier der Anfang der beiden ersten *Airs*, das dritte ganz mitgeteilt.

1) Victor de Montbuysson war 22 Jahre im Dienste des Landgrafen Moritz von Hessen, übersetzte später seinen Namen ins Deutsche (Bergwald) und ist unter 3 Ausländern in den Jahren 1599—1600 als einziger Franzose aufgeführt. Er war Lautenist. Vgl. Ernst Zulauf: Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten. (Cassel 1902 S. 42, 88 etc.).



Air à la Reyne.

Pre - nez Nym - phes pour ad - mi - rer et a - do - rer un

phe - nix, l'or - ne - ment du mon - de etc.

Air nouveau.

Don - quez à cest heu - reux re - tour des te - neb - res ve - nant au jour

- nous re - voy - ons nos - tre - bon prince etc.

Air de cour.

Dedans ce val plaisant en sombre, Philis qui chante au bruit de l'eau,

Penchant ses yeux sur un ruisseau, s'a - mu - sa re - gar - der son om - bre -

Mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat sich nun der Umschwung in Frankreich vollzogen, der sich, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, durch spanische und italienische Einflüsse längst vorbereitet hatte. Die Form des

Rezitativs hat sich als eine Form des Sololiedes eingeführt<sup>1)</sup>, der Gesang ist eine Kunst geworden, die Methode spielt eine Hauptrolle<sup>2)</sup>; man verlangt Komponisten, die ebenso tüchtige Sänger und Lehrer, wie begabte und geschickte Komponisten sind. So findet man z. B. in der Gesangschule von Bacilly diejenigen Anschauungen vertreten, die fast um ein Jahrhundert später das ganze literarische und musikalische Frankreich beherrschten. Bacilly führt den Unterschied der französischen und italienischen Sprache für den Gesang, den Sologesang, näher aus. Er kritisiert diejenigen, die schon damals — fast ein Jahrhundert vor Jean-Jacques Rousseau — sagten, daß man die *airs français* nicht gut singen könne, daß die italienischen *airs* die wahre Musik enthielten<sup>3)</sup>. Er verlangt, daß man für die Lieder vor allen Dingen schöne und ausdrucksvolle Texte wähle<sup>4)</sup>, besonders für die *airs sérieux*<sup>5)</sup>. Er spricht von der Wichtigkeit der Begleitung gerade für diejenigen Lieder, die gewöhnlich von einer einzelnen Stimme gesungen werden, und nennt das clavessin, die Theorbe und die Viola die wichtigsten und geeignetsten Unterstützungsinstrumente für die Stimme<sup>6)</sup>. Gerade das Kapitel IV: *S'il est nécessaire d'accompagner le chant d'un instrument de musique* zeigt ganz deutlich, daß sich das Sololied in Frankreich bereits eingebürgert hat<sup>7)</sup>, und es ist wohl zweifellos, daß sich in Handschriften und auch in Drucken noch eine Anzahl von Liedersammlungen mit einfacher Baßbegleitung finden müssen, wenn sie nicht der Vernichtung anheim gefallen sind<sup>8)</sup>. Von dem Dichter Constantin Huygens liegen solche Lieder nach den Handschriften zum ersten Male gedruckt vor, und zwar in dem Werke *Pathodia Sacra et Profana occupati* vom Jahre 1647. Sie sind für Melodie und Baß gedruckt und zeigen in ihrer Faktur ganz deutlich, daß sie für eine Solostimme mit begleitendem Baß bestimmt sind<sup>9)</sup>. Auch in diesen Liedern ist der rezitativische Stil vorherrschend. Sie zeigen italienischen Einfluß; deutlich sieht man das Bestreben, den Inhalt der Worte musikalisch wiederzugeben, der begleitende Baß hat nur ganz geringe Bewegung. Die Lieder bekunden dramatisches Talent, haben einen künstlerischen Aufbau und sind wohl noch heute wirkungsvoll<sup>10)</sup>.

Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind nun einige Sammlungen ausführlicher zu erwähnen, die für die Art der Liedkomposition jener Zeit

1) Jonckbloet et Land: a. a. O. p. XXV. Einleitung.

2) Ein Beispiel dafür sind auch die theoretischen Werke v. Mersenne und Bacilly.

3) Bacilly: a. a. O. p. 90, 97.

4) ibidem p. 69. *A ce propos ie diray que pour un bon Air il ne suffit pas que le chant soit beau, mais il faut encore que les paroles soient belles . . . . p. 111 ff.*

5) ibidem p. 120.

6) ibidem p. 17.

7) ibidem p. 17. *Je ne parle point icy de l'union ou l'accompagnement des voix et des instruments . . . ., mais seulement de l'accompagnement des Airs qui se chantent d'ordinaire à une voix seule.*

8) In den Manuskriptkatalogen der französischen Bibliotheken sind eine Anzahl solcher Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts vermerkt, die aber auf ihre Zugehörigkeit zum begleiteten Sololied erst durchgesehen werden mußten.

9) Jonckbloet et Land: a. a. O. p. 28 Brief XXXIV à Mr. de Villiers vom 20. Okt. 1656; Einleitung XXV.

10) ibidem: No. XXXIV. *Graves tesmoins de mes delices*; No. XXXV. *Vous me l'avez bien dit, visions inquiètes.* Über Nr. XXXV vgl. p. XXII.

besonders interessant sind. So befindet sich zum Beispiel ein *Nouveau livre d'airs* von Michel Lambert, dem Schwiegervater Lully's, aus dem Jahre 1661 in der Brüsseler Bibliothek<sup>1</sup>; ein Exemplar von großer Seltenheit, welches die Lieder mit den Verzierungen enthält, wie sie Lambert seine Schüler zu lehren pflegte. Da Lambert als Sänger und Lehrer den größten Ruf genoß und alle Zeitgenossen seine Bedeutung einstimmig anerkannten<sup>2</sup>), bilden diese *Airs* wohl einen Beweis für den künstlerischen Geschmack der damaligen Zeit und sind als Proben der Liedkomposition und Gesangkunst anzusehen. Das Büchlein ist der *Madame la duchesse de Bourgogne* gewidmet. In der schwungvollen Anrede heißt es unter anderem:

... *Et puis, Madame, comme je n'ignore pas que vous avez la voix d'un ange aussi bien que la beauté; que l'art de chanter ne vous est pas moins connu que celui de plaire, et que l'on n'est pas moins charmé de vous ouïr que de vous voir, je me suis persuadé que mon présent ne seroit pas désagréable à V. A. R. et qu'Elle me feroit l'honneur de le recevoir sans dégoût et sans mépris. Il est vray qu'à dire les choses comme elles sont, mon livre a un défaut fort considérable, car au lieu des Airs dont il est remply, ce ne devoit point y avoir de vers qui ne fussent composez à vostre gloire, n'y point de chants qui ne servissent à La célébrer.*

Die Anordnung der 22 Nummern ist nun so, daß der erste Vers jedes Liedes mit beziffertem Baß versehen ist. Der zweite, ohne Baß, bringt die Verzierungen und ist gewissermaßen eine Variation der Melodie des ersten Verses. Für diese sogenannten *Doubles* gilt Lambert als Erfinder<sup>3</sup>), und es wird erzählt, daß sein Schwiegervater Lully, der diese Variationen nicht liebte, vor dem Beginn des zweiten Verses seine Schüler zu unterbrechen pflegte und sie bat, den *double* für seinen Schwiegervater aufzubewahren<sup>4</sup>). Diese zweiten Verse — *en diminution* — der *airs de Monsieur Lambert* werden auch in den späteren Ausgaben von Liedsammlungen bei Ballard immer besonders erwähnt, so 1667 am Schluß einer Sammlung<sup>5</sup>), wo es heißt:

»*qu'il y a depuis peu une seconde édition du Livre in quarto de Monsieur Lambert, beaucoup plus belle que la première et corrigée d'un grand nombre de fautes.*«

und noch im 2. Buch der *Meslanges de Chansons et airs sérieux et à boire*. Paris, 1674<sup>6</sup>). Unter den 22 Nummern finden sich auch einige Lieder für 2 Singstimmen und Baß; der bezifferte Baß ist aber immer mit Text versehen, so daß er beim Fehlen eines Begleitinstrumentes gesungen werden kann. Als Beispiel für die *airs* von Michel Lambert werden hier einige charakteristische Stellen mit den *doubles* mitgeteilt<sup>7</sup>).

1) Bibliothèque Royale. Druck Nr. 2395. *Nouveau Livre d' Airs. Gravez par Richer à Paris. Chez Charles de Sercy, au Palais dans la salle Dauphine à la bonne foy Couronnée. Avec Privilege du Roy. (1661).*

2) Nutter et Thoinan: a. a. O. p. 29. — Loret: a. a. O. May 1662 sagt von Lambert:

*En retenant cette semaine  
D'ouïr une voix plus qu'humaine . . . .*

Vgl. auch Bourdelot: a. a. O. Tome I p. 226.

3) M. Brenet: a. a. O. p. 80.

4) ibidem: *garder le double pour son beau-père*. Vgl. auch Bourdelot: a. a. O.

5) Kgl. Bibliothek Brüssel. F. 2398. Druck.

6) ibidem. Nr. 2395. Druck, eingeklebttes Blatt.

7, p. 12.

## No. 3.

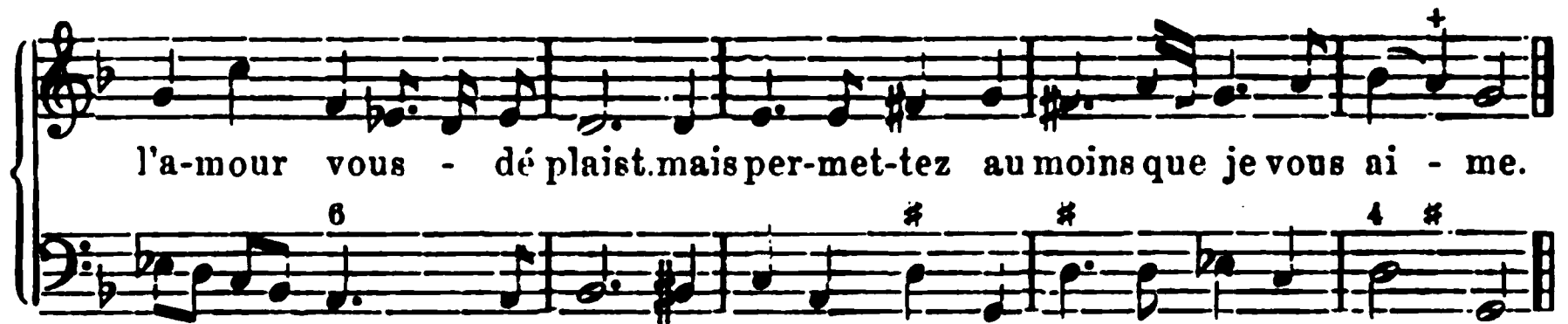
Mon sort est dig-ne de pi-tié, au-tant qu'il fut dig-ne d'en-  
vi-e puis-que j'ay per-du l'a-mi-tié de mon a-do-  
ra-ble Syl-vi-e. etc.

## 2. Vers.

J'ay beau vou-loir gue-rir mes feux, ils  
me con-su-ment da-van-ta-ge. j'ay beau son-ger  
— qu'il est honteux, qu'un cœur fi-dè-le ai-me un vo-la-ge-  
etc.

## No. 20.

Quand je vous dis que mon mal est ex-trê-me; vos-tre  
cœur s'en of-fen-se in-ju-ste come il est. Hé bien! ne m'aymez pas, si



## 2. Vers.



Mit Hilfe der bereits erwähnten Sammlung *Recueil des plus beaux vers, qui ont été mis en chant*, aus demselben Jahre wie die *airs* von Lambert, läßt sich nun feststellen, daß ein großer Teil der Lieder möglicherweise nicht von Lambert selbst stammt, sondern daß ihm voraussichtlich nur die zweiten Verse, die sogenannten *Doubles* zuzuschreiben sind. Bei 12 von 22 Liedern ist nämlich der Komponist und der Textdichter nachzuweisen, da Bacilly, der Herausgeber des *Recueil*<sup>1)</sup>, bei den meisten Gedichten den Dichter und Komponisten, freilich ohne die Musik, anführt. Demnach wäre das erste der oben mitgeteilten Lieder eine Sarabande von B. D. B. d. h. von Bacilly selbst; auch ist er der Dichter des ersten Verses, der zweite ist von Mr. de Bovillon. Nr. 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 18, 19 der Sammlung hätten nach dem *Recueil* Bacilly zum Komponisten, 18 und 19 sind als Gavotte bezeichnet. Die Gedichte sind von Bacilly, Mademoiselle de Scudery, Segrais und anderen. Dichter und Komponist der übrigen 10 Lieder waren an der Hand des *Recueil* nicht nachzuweisen. Sie finden sich nicht unter der großen Anzahl von Liedern Lambert's im *Recueil*, sind also wohl zum ersten Male im *Nouveau livre d'airs* von Lambert selbst veröffentlicht. Nr. 20, das an zweiter Stelle mitgeteilt wird, gehört zu diesen Liedern.

Die Handschriftensammlung der Berliner Königlichen Bibliothek besitzt ein Manuskript<sup>2)</sup> das, nach der Schreibweise zu urteilen, aus dem 17. Jahr-

1) Der Titel des *Recueil* . . . . ist bei Eitner angegeben, doch fehlt der Fundort (auch Berlin. Kgl. Bibliothek). Vgl. auch Bourdelot: a. a. O. *Les quatre tomes du Recueil des plus beaux vers mis en chant par Bacilly . . . . fournissent de petits vers.*

2) cod. gall. in quarto 41.

hundert stammt und 12 Lieder ohne jede nähere Bezeichnung enthält. Bei der Mehrzahl der Lieder steht die Melodie auf der einen Seite, auf der gegenüberliegenden die Baßstimme; bei einigen ist die tiefere Stimme im Altschlüssel notiert. Die Handschrift ist wohl ein Teil der Abschrift eines Sammelbandes oder eine kleine selbst angelegte Sammlung. Sie wäre vielleicht an der Hand von französischen Handschriften und Drucken auf ihre Provenienz genau zu bestimmen. Mit Hilfe des *Recueils* lassen sich 3 Texte und die Komponisten zweier Lieder herausfinden, Michel Lambert als Komponist des ersten Liedes und Jean de Cambefort<sup>1)</sup> als der des achten Liedes, dessen Textdichter Boisrobert ist. Von Cambefort sind bei Fétis *Airs de cour* und *Livre d'airs à quatre parties* aus den Jahren 1651 und 1655 mitgeteilt. Eitner<sup>2)</sup> führt nur eine einzige erhaltene Stimme der *Airs de cour* und zwar *Taille* an. Vielleicht bilden die beiden, in dem Berliner Manuskript befindlichen Stimmen eine willkommene Ergänzung zu der bereits vorhandenen.

Das erste Lied des Manuskriptes ist in der hier ausführlicher besprochenen Sammlung von Michel Lambert nicht nachzuweisen, könnte sich aber wohl in den bei Eitner<sup>3)</sup> vermerkten Pariser Sammlungen finden. Es ist ein einfaches Strophenlied und vielleicht als Sololied mit Begleitung vorge-  
tragen.

Manuscript: cod. gall. in quarto Nr. 41.

Text im »Recueil etc. 1661« S. 191.

J'ay-me, c'est trop ce - ler ma passi-

on, ma - - pas - si - on ex - trê - me C'est trop dis-si - mu-

1) Nuïtter et Thoinan: a. a. O. p. XLII . . . . J. B. Boësset, Jean Cambefort et François Chancy écrivaint le plus souvent la partie vocale, tandis que Louis Molier etc. . . . . traitaient la partie symphonique et les airs de danse.

2) Eitner. Bd. II. p. 289.

3) Eitner. Bd. VI. p. 23. — In dem Katalog Nr. LXVI der *librairie ancienne* von Leo Olschki in Florenz ist auf Seite 54 eine als *fort rare et non cité par Eitner et Fétis* bezeichnete Sammlung Michel Lamberts angekündigt: »*Les Airs de Monsier Lambert. Maître de la Musique de la chambre du Roy. Gravés par Richer. corrigés de nouveau de plusieurs fautes de gravure à Paris, Rue des petits Champs vis à vis la Croix. Chez un chandelier 1669, in 4 obl. Avec un joli frontisp. historique et la musique notée.*« — Die Sammlung ist Monsieur de Niert, »*premier valet de chambre du roi*« gewidmet u. enthält eine Vorrede und ein Sonnet Perrin's an Lambert. Über Nyert findet sich bei Bourdelot: a. a. O. p. 128 »*Nous chantons mieux que ne faisoient Nyert et la petite Varenne et nous chantons encore avec autant d'agrément que du règne de Lambert et de Bacilly.*«

Da die Sammlung, wie der königlichen Bibliothek zu Berlin mitgeteilt wurde.





2. Vers. *J'ayme de si beaux yeux  
Qu'il n'en est pas de mesme;  
Et je croy que les Dieux  
Serviroient la Beauté que j'ayme. —*

Bénigne de Bacilly, der für die Geschichte des französischen Liedes im 17. Jahrhundert bereits als Verfasser einer Gesangschule und des *Recueil des plus beaux vers, qui ont été mis en chant* wichtig war, ist auch noch als Herausgeber einer Anzahl *livres de chansons pour danser et pour boire* ausführlicher zu erwähnen. Die Sammlung<sup>1)</sup> enthält in ihren verschiedenen Teilen aus den Jahren 1663, 64, 65, 66, 67 ungefähr 170 Lieder, die mit wenigen Ausnahmen sich wohl hier zum ersten Male finden. Widmungen und Vorreden an den Leser machen mit den Plänen der Herausgeber bekannt.

Nach dem Tode des schon mehrfach erwähnten M. de Chancy<sup>2)</sup> hat Bacilly, auf Ballard's Wunsch, die Herausgabe des *Recueil* übernommen, ohne seinen Namen zu nennen. Ballard meint:

*s'il voulait permettre que l'on y mist son nom, le livre en serait sans doute plus considéré.*

Bacilly wird mehrfach ausdrücklich als Komponist und Dichter genannt. Auch wird mitgeteilt, daß »sous le mot de chansons à danser l'on comprend aussi les chansonnettes, qui ne sont pas de véritables »Airs sérieux« ou »Airs de cour« (pour parler en termes vulgaires) et qui approchent du mouvement de la gavotte«<sup>4)</sup>. Ausführlich wird darüber gehandelt, daß in diesen Sammlungen nicht die jetzt moderne Art von Liedern zu finden sei, welche die Lehrer bevorzugten, um sie ihre Schüler lehren zu können<sup>5)</sup>, auch gäbe es keine *grands airs, où toutes les voix ne peuvent pas atteindre*. In der Ausgabe von 1665 wird den Wünschen und dem allgemeinen Geschmack des Publikums schon mehr Rechnung getragen, indem Ballard mitteilt: »J'ai adjousté de petits croix, pour marquer les tremblements, qui donnent beaucoup d'intelligence

sofort nach Ankündigung im Katalog in französischen Privatbesitz übergegangen war, konnte sie hier nicht benutzt werden.

1) *Recueil des huit livres de chansons pour boire et pour danser par M. de Bacilly, à Paris chez Christoph Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse (1699). Avec Privilège de sa Majesté.*

XXII<sup>e</sup> Livre de Chansons pour danser et pour boire. B. D. B. à Paris. Par Rob. Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, rue Saint Jean de Beauvais. Au mont Parnasse (1663). Avec Privilège de sa Majesté.

2) ibidem (1663). Au lecteur. — Von Chancy heißt es dort: *Il a eu un talent particulier pour ces sortes de chansons, mais comme dans la plupart il y avait de l'Equivoque, les Dames, qui donnent le cours aux choses galantes, n'y ont pas trouvé leur compte.*

3) *Recueil* (Bacilly) (1664) Au lecteur!

4) ibidem.

5) ibidem (1663) Eine Anspielung auf die sehr verbreiteten doubles.

dans la manière de chanter, lesquelles marques je n'ay pu mettre sur les notes qu'elles precedent comme on a de coustume de faire dans les *Airs écrits à la main*, mais seulement à costé, parceque l'impression ne permet pas qu'on en use autrement<sup>1)</sup>.

Die Liedersammlungen Bacillys unterscheiden sich in ihrer äußeren Form nicht von den schon besprochenen Tanz- und Trinkliedern aus früheren Jahrzehnten. Sie sind auch als Melodie mit Text gedruckt, die *Chansons à boire* und einige *airs à deux* zweistimmig. Namen der Dichter und Komponisten sind nicht angegeben, Text und Melodie sind fast durchweg volkstümlich. Ein Vergleich mit den Melodien und Texten früherer *Chansonniers* und dem *Clé du caveau*<sup>2)</sup> zeigen aber, daß es sich bei Bacilly vorwiegend um Kunstdichtung und Kunstmusik handelt. Nur ein einziger Text z. B. findet sich in dem *Clé du caveau*<sup>3)</sup>, dort aber mit einer anderen Melodie. Die *Brunettes*<sup>4)</sup> aus dem Jahre 1703 enthalten eine Anzahl derselben Texte, zum Teil mit andern Melodien<sup>5)</sup>. Einige der Lieder sind in bezug auf Text und Melodie festzustellen, so z. B. *Tantost je suis sous l'empire*. Der Text ist von Bovillon, die Melodie eine Gavotte von B. D. B.<sup>6)</sup>, *Tircis, au bord d'un ruisseau* wird als *Villanelle de Mlle des Vaux* in der schon erwähnten Textsammlung aus dem Jahre 1661 bezeichnet<sup>7)</sup>; *le Printemps est de retour* ist eine *Gavotte de Mr. de Chancy*<sup>8)</sup>. Ein Text: *Maman, vous n'etes pas sage*, steht schon in dem *XI. Livre de chansons pour danser* (1618) p. 3<sup>9)</sup>, ein anderer »*L'autre jour je rencontray* in dem *Parnasse des muses ou Recueil des plus belles chansons à danser* (Paris 1633) als »Chanson 51« usw.<sup>10)</sup>. Ein Chanson sei hier mitgeteilt, weil es textlich und musikalisch ein Bild von der Liedkomposition in den Sammlungen Bacilly's gibt<sup>11)</sup>.

1) ibidem (1665) Au lecteur!

2) *La clé du careau. A l'usage de tous les Chansonniers français etc. Troisième édition.* (A Paris, chez Janet et Cotelte).

3) *Assis dessus la fougère* im *Recueil* (Bacilly) 1663 p. 33, im *clé du caveau* Nr. 1217 zu dem Text: *ce n'est que dans la retraite*.

4) *Brunettes ou petits Airs tendres avec les doubles et la Bc. Recueillies par Chr. Ballard* (Paris, 1703).

5) z. B. im *Recueil* . . . . (1663) p. 9. *Que fais-tu, Bergère?* Der Text findet sich auch in den *Chansons nouvelles et Airs de cour. Nouveau recueil. Tome II. A Paris chez Antoine Rasle. Marchand Libraire.* (1688). — Die Melodie bei Bacilly wird hier mitgeteilt, weil der Neudruck von J. B. Weckerlin: *Pastourelles, Romances et Chansons du XVIIIe siècle. No. VII. p. 17* eine andere Melodie bringt.

Que fais-tu, Ber-gè-re, dans ce beau ver-ger? Tu ne son-ges guè-re, à me sou-la-ger. Tu connais ma

pei-ne, tu vois ma langueur, Prens, belle in humai-ne, Pi-ti-é de mon cœur.

6) *Recueil* (Bacilly) 1663) p. 16.

7) ibidem p. 28.

8) ibidem (1667) p. 13.

9) ibidem (1664) p. 17.

10) ibidem (1665) p. 23.

11) ibidem p. 5.



Ros - sig - nol, trop heu-reux a - mant Ros - sig - nol trop — heu-  
 reux a - mant Hé - las! tu chan - tes li - bre-ment, Nuit et jour  
 ton mar - ty - re. Et moy, je souffre à tout mo-ment,  
 Et je n'ose en rien di - re.

2. Vers. *Tu peux en mille lieux divers  
 Par le doux charme de tes airs  
 Faire entendre ta peine.  
 Et moi, je languis dans mes fers,  
 Sans le dire à Climène.*

Da der Umfang dieser Abhandlung nur ein beschränkter sein konnte, mußte ein großer Teil der vorhandenen und bereits durchgesehenen Quellen unberücksichtigt bleiben. Auch diese Ausführungen sind als skizzenhaft anzusehen und könnten noch inbezug auf jede einzelne Sammlung beträchtlich erweitert werden. Das 17. Jahrhundert, das für die Entwicklung der Musikgeschichtschreibung, der Musiktheorie, der Gesangkunst, der dramatischen und Instrumentalmusik so wichtig ist, bringt auch auf dem Gebiete der Liedkomposition als Kunstlied manches Neue und bedarf bei einer geschichtlichen Darstellung dieser Kunstform eingehenden Studiums.

Dr. John Blow.

By

William H. Cummings.

(London.)

Two hundred years ago, or to be precise, a little more than two hundred years, lived an eminent musician highly esteemed for his artistic gifts, and for his honourable life. Dr. Blow was a prosperous man, and in addition to his town residence in the Broad Sanctuary, Westminster, he possessed a small country estate at Hampton-on-Thames, where he was wont occasionally to retire to recuperate his energies; he was there in the beginning of 1708,

his health being considerably disordered, and as a prudent man he made his will, and set his worldly affairs in order; subsequently he returned to the Broad Sanctuary, and died there on 1st of October of the same year, 1708. He was honourably buried in a grave in the North Aisle of Westminster Abbey, near to the organ, and adjacent to the resting place of his former pupil, Henry Purcell. A tablet to his memory was speedily erected by his friends and admirers, on which was engraved a *Gloria Patri* in Canon, taken from his *Jubilate Deo* in the Key of G. By the way Grove erroneously says C. This Canon was sang on occasions in St. Peter's Church in Rome, and obtained world-wide fame. Only a few years ago, the Emperor of Brazil, being on a visit to London, went to Westminster Abbey, and was conducted through the ancient building by Dean Stanley; after the latter had called the Emperor's attention to the salient features of the edifice, and its most important monuments, he suggested a return to the Deanery, when the Emperor said, "there is one monument, I much wish to see, which you have missed"; the Dean in surprise enquired what it was, and the Emperor replied, "I want to see the celebrated Canon which is engraved on Dr. Blow's monument". The incident is equally creditable to Blow's fame and to the Emperor's intelligence.

I have taken the unusual course of commencing my narrative with the death of my hero; but now must perforce go back to his birth and origin. This is the more necessary because all the biographies of Blow hitherto published are erroneous. The author of one mis-statement appears to have been Dr. Benjamin Rogers, the well known organist and composer, who died in 1698, he told Wood, the Oxford antiquary, that Blow was born in London. Other authorities, and tradition, gave North Collingham in Nottinghamshire, as his birth-place: neither of these localities is entitled to that honour, as I shall shew. Those persons who favoured the London theory very pertinently reminded enquirers that the register books in the Parish of North Collingham contain no entries of the name of Blow. Blow's mother had been a widow Katherine Langworth, she married Henry Blow in 1646 in the Church of Newark-on-Trent. The married couple resided in Newark, and in due time John Blow was born, and baptized in Newark Church on the 23rd of February 1649. It was customary at that time to christen a child the day after birth, or at most within three days, and there appears to be no reason to suspect any deviation from the usual routine in the case of Blow: we are therefore justified in assuming that he was born on the 21st or 22nd February 1649. I may note in passing that the registers of the Church at Newark record the baptisms of two other Blow children, a brother and a sister of our composer.

One naturally asks how it is known that the John Blow, who was baptized in Newark Church, was the same person who attained fame as Dr. John Blow; presently I shall give undeniable proof. Newark-on-Trent possessed an important Song-School which had been founded in 1530 by Thomas Magnus, Archdeacon of the East Riding of Yorkshire; its teaching commenced in the following year 1531, and has continued uninterruptedly from that time to the present day. The Song-School was attached to the glorious Parish Church, and the names of the various Song-Masters of that Song-School are in existence. The post was held from 1641 to 1668, a period which includes the Commonwealth and the Protectorate, by Thomas Hinton. How natural

it would be for Blow's parents, who must have recognized their son's native talent for music, to send him to the Song-School to receive the benefit of expert tuition. Blow's father died and was buried in Newark in 1655, and five years later, in 1660, the boy, John Blow, was admitted as a chorister in the Chapel Royal, London. He was then twelve years of age, and we may be sure that it could only have been his advanced skill in music which obtained for him such distinction. Had he been ignorant of music and singing, he would have been of little or no use. It is to be remembered also, that the Crown possessed a right of pressing into the service of the Chapel Royal singing boys from other Churches, Chapels and Cathedrals, with or without the consent of parents and guardians. This exceptional privilege had been exercised in the reign of Richard the Third, and was re-enacted in 1626. We know what extreme difficulty was experienced in all Choral establishments at the Restoration in 1660, when the attempt was made to restore Musical Services and Choirs. Even at Westminster Abbey, for a time, the boys' voice-parts could not be adequately rendered, and had to be supplemented by wind instruments. — King Charles the Second would not hesitate to follow the example of his predecessors, and capture capable boy-singers wherever they could be found; and naturally a song-school, which had never ceased its excellent work, would be the place to look for singers; what more probable than the transference of Blow's skill from Newark to London? Perhaps other youths were selected from the same school; further investigations may someday elucidate the fact. Blow must have been something more than a mere singer when he entered the Chapel Royal in 1660; for only three years later the Rev. James Clifford published a book of the words of anthems in which are to be found three composed by "John Blow, one of the children of his Majesty's Chapel Royal". The boy was then fifteen years old.

Some writers have stated that when Blow became a child of the chapel, he received instruction from John Hingston, but that is doubtless an error. Hingston had been organist to Cromwell, at whose death his appointment ceased, and it is not likely that he would have found favour or employment from Charles the second. If we remember that the name of the Newark Song-School Master in Blow's childhood was Hinton, we can easily understand how gossip and rumour would transfer the credit from Hinton to Hingston.

When Blow joined the Chapel Royal, the master of the children was Captain Henry Cooke, a man in high favour at Court, not only on account of his musical ability, but also in regard to his faithful services as a soldier fighting on behalf of King Charles the First. Possibly during Cooke's military service, he may have been quartered at Newark-on-Trent, and so become acquainted with the Blow family. Captain Cooke held the appointment of "Composer of the King's private music for voices", and was also Marshal of the "Corporation of Musicians" of Westminster — he composed numerous anthems, and also special music for the Coronation of Charles the Second in April 1661. Cooke and Blow were therefore associated as master and pupil from 1660; subsequently Blow received instruction from Christopher Gibbons, as is recorded on Blow's monument, where we read "he was scholar to the excellent musician Dr. Christopher Gibbons". Captain Cooke was no organist; Gibbons was an expert; we may be certain that it was organ-playing Blow learnt from the latter.

I have referred to the three anthems by Blow which are contained in the Rev. James Clifford's book published in 1663. Shortly afterward, in 1665, we find Blow collaborating with his fellow choristers Pelham Humphries and Turner in the composition of an anthem "I will always give thanks". This probably was intended as a solemn recognition of their happy association as choristers; the music afterward came to be known as the "Club Anthem".

Under the date August the 21st 1667, we find in "Pepys's Diary" an amusing note which must have had reference to Blow. Pepys wrote "This morning came two of Captain Cooke's boys, whose voices are broke, and are gone from the Chapel, but have extraordinary skill: and they and my boy, with his broken voice, did sing three parts: their names were Blaew and Loggings; but notwithstanding their skill, yet to hear them sing with their broken voices, which they could not command to keep in tune, would make a man mad, so bad it was". There cannot be much doubt that this reference was to John Blow, although Pepys has mis-spelt the name; we know that spelling was not a strong point with seventeenth century folk, and Pepys was no better than his neighbours in regard to that matter. Blow would then have been 19 years of age, and had doubtless used his treble voice with vigour and enthusiasm, probably longer than was good for it — the effect of three broken voices in concert must indeed have been somewhat trying, and we can well appreciate Pepys's approach to madness. A good many years later, at the Coronation of James the Second in 1685, Blow is recorded to have been included amongst the basses of the choir, but we cannot be sure that even then he possessed an angelic voice. Child and Purcell were associated with him at that ceremony, they also were organists, — whether Child could sing we do not know, but Purcell is known to have made his mark as an expert alto or counter-tenor vocalist.

In 1669, Albertus Bryne, the organist of Westminster Abbey, died, and was succeeded by Blow. In March 1674 Pelham Humphries died, and Blow was sworn in his place as a Gentleman of the Chapel Royal, and in July following he was appointed "Master of the children of the Chapel". These advancements in his professional career emboldened him to enter the state of matrimony, and in September 1674 he was married at St. Paul's Church, Covent Garden, to Elizabeth Braddock, whose father was Clerk of the Cheque of the Chapel Royal and a Lay-vicar of Westminster Abbey. The marriage license reads thus:—"Blow, John of St. Margaret Westminster. Gent. Bachelor, about 26, and Elizabeth Braddocke of the same, Spinster about 20. Consent of father Edward Braddocke Gent."; dated 23 Sept. 1674.

We now come to a matter which has excited much discussion, but in regard to which no decisive evidence has been produced; I refer to Blow's degree of *Doctor in Music*. Hawkins, Burney and others have asserted that the distinction was conferred on Blow by the archbishop of Canterbury, Sancroft. But that is a mistake! — the true facts are to be found in the "Faculty Book" in Lambeth Palace, in which are recorded the Lambeth degrees; — there we find an entry dated the 10th of December 1677 which reads, "John Blow, of Newark, Mus. Doc." This record is of double value as it not only establishes the origin of Blow's degree, but it also proves that Dr. John Blow came from Newark. It is somewhat remarkable that the place of Blow's origin should have been mentioned, I think it was quite



an exceptional entry to make. The degree was not conferred by the Archbishop of Canterbury; that was not possible, for the See was vacant; Sheldon the late Archbishop had died on the 9th of November 1677, and as a successor had not been appointed, it fell to the lot of the Dean of Canterbury, Tillotson, to act — the "Faculty Book" notes the fact "Sede vacante". It is further interesting to observe that the Rev. James Clifford, the author of the Anthem word-book, previously mentioned received a degree from Dean Tillotson the day after Blow had been made a Doctor in music. In the "Faculty Book" Clifford is described as "Succentor of St. Paul's Cathedral"; this I think has not been otherwise recorded.

Blow appears by this time to have been in an excellent position as regards worldly goods; the Act book of Westminster Abbey under the date November 23rd 1678 has a minute, "Ordered that two leases be made to Dr. Blow, of Tenements in Atkins Alley in the Sanctuary, for the residue of the term therein to come, of a lease lately made to Mr. Rashleigh". Nine years later on April 30th 1687 another lease was granted him of "Tenements in the Sanctuary for forty years". We may note Blow's generous and unselfish nature which induced him to act in an unprecedented manner in 1680, — when he resigned the appointment of organist of Westminster Abbey in favour of his gifted pupil Henry Purcell; and again some thirteen years later when he vacated the honourable post of "Almoner and master of the boys of St. Paul's Cathedral" in order that another pupil, Jeremiah Clarke, might receive the preferment. No wonder Blow was beloved by his pupils and respected by all who knew him.

In 1684 we find Blow engaged by Father Smith the organ builder to perform on his new organ in the Temple Church; his colleague was Henry Purcell, and doubtless it was owing to their advanced methods of modulation in composition that Smith was induced to make two extra notes in each octave of the key board — thereby making D sharp and E flat distinct sounds, and G sharp and A flat also separate sounds. It will be remembered that Baptiste Draghi, the organist of the Queen, was engaged by Harris to play on his competing organ, and that finally by the fiat of the notorious Judge Jeffries, Smith's organ was accepted and Harris's rejected. Blow was also associated with the construction and approval of the Smith organ made for the New Cathedral of St. Paul, London.

Of Blow's appearance, Hawkins in his 'History of music' says "he was a very handsome man in his person, and remarkable for a gravity and decency in his deportment, suited to his station, though he seems by some of his compositions to have been not altogether invincible to the delights of a convivial hour. He was a man of blameless morals, and of a benevolent temper; but was not so insensible of his own worth to be totally free from the imputation of pride; among Church composers he has few equals, and scarce any superior". To this favourable testimony we can add that he must have been a careful business man; various official documents prove this, and his will, made and signed on the 3rd of January 1707, bequeathed to his children and others a considerable estate in money, houses and lands. His wife had pre-deceased him. One notable bequest is that of £ 100, with an additional £ 10 for mourning apparel, together with rings, clothes, gowns and linen, to his faithful servant Elizabeth Luddington.

The Bodleian library, Oxford, contains a paper dated 1685 which sets forth

the "arrears due to Dr. John Blow, one of the musicians of Charles the 2nd: For his Livery, due at the several feasts of St. Andrew from 1664 to 1684 each Livery £ 16 2.6 making a total of £ 193.10" --- also "more for keeping and teaching two boys for six years £ 240 — together £ 433.10". The last item £ 240 for keeping two boys, requires some explanation. Blow had already in 1674 been appointed Master of the Children, who were ten in number, and they would of course be paid for in one account: — but occasionally when a Chapel Royal boy's voice failed him, in consequence of advancing years, he was retained in the establishment for a time, in order that he might make further progress in his musical studies. Probably this payment of £ 240 for keeping 2 boys 6 years, is an instance of the wise and liberal provision referred to. It is unfortunate that the names of the boys are not disclosed.

Here is an original document dated August 1686, ordering the "payment to Doctor John Blow of the sum of £ 1933.6.8, being the arrears formerly payable to Thomas Purcell, to Christmas 1684, the amount to be distributed by him the said Dr. Blow amongst 20 of his late Majestie's musicians who attended in the Chapel Royal". — His late Majesty Charles the 2nd was notoriously impecunious, and it appears from this document that his successor, James, took special care to reduce the payments of his brother's debts to the lowest possible minimum: — here is a clause which provides for "making each a deduction throughout as His Majesty hath commanded in cases of arrears". By this arrangement Blow was paid £ 483.6.8 instead of the amount due, £ 1933.6.8. Blow's autograph receipt for the money appears on the document.

Here is another warrant, dated February 1691, ordering the payment of £ 248.17.8 to Dr. John Blow, in further part payment of £ 3400 due at Xmas 1684, upon the allowance of £ 400 p. ann. which is by him to be paid over to the 20 musicians of the Chapel of the late king Charles the 2nd: — Blow's autograph receipt is also appended to this warrant. Here is a more interesting document signed by Charles Sackville, Earl of Dorset, who was Lord Chamberlain of the Household, and whose memory is deservedly famous as the author of the words of the stirring song "To all you ladies now on land". The paper bears a two shilling and sixpenny stamp and recites, "These are to signifie unto y<sup>r</sup> Lordship His Majestie's pleasure that you provide and deliver unto Dr. John Blow, Master of the Children of his Ma<sup>ties</sup> Chapell Royal, being Tenn in number, These perticulars following for their Liveries for this present Yeare 1696, (viz.) for each of them one Coate and Breeches of Scarlett Cloath not exceeding y<sup>e</sup> price of King Charles y<sup>e</sup> 2<sup>d</sup> Reigne, the coat to be Lined with Taffata, to each of them Three whole shirts, Three halfe Shirts, Two Laced Bands and Cuffs and Foure plaine Bands and Cuffs. to each of them Three pockett Hankershiffs Three paire of Gloves. Two pieces and a halfe of Ribbon to trime each of Their Liveries and to make Garters and Shoe strings, To each of them Two paire of Wosted Stockins and one paire of Silke Stockins and Six paire of Shooes, and Two hatts and hattbands. And also to each of them a Coate of Ordinary Red Cloath Lined with Sky Coloured Shattoone to come over Theire Cloaths in Case it should raine and all other perticulars to be provided as it was in the Reigne of King Charles y<sup>e</sup> 2<sup>d</sup>. And this shall be yo<sup>re</sup> Lordshipps Warr<sup>t</sup>. Given under my hand this 9th day of October 1696 in the Eighth year of

His Ma<sup>ties</sup> Reigne. — (signed) Dorset To the R<sup>t</sup> Hon<sup>ble</sup> Earle of Montagu, Master of His Ma<sup>ties</sup> Great Wardrobe and to his Deputy there.

I have one other record, which shews conclusively the prosperous condition of Blow. It is dated the 4th of August 1698 and reads thus "Received by me John Blow by Virtue of 3 orders bearing date the 4th and 27th days of April 1693 of Mr. Palmer, one of the Tellers of His Majesty's Receipt of Exchequer, the Sum of Sixteen pounds four shillings and ten pence half penny in full of all former directions of the said Order, and for half a yeare, due Midsummer past, of Three hundred pounds by me paid into the said receipt of Exchequer, the day of the date of the said order, upon an Act of Parliament, (Intituled, an Act for granting to their Majesties certain rates and duties upon Beer Ale and other liquors. — for securing certain recompenses and advantage, in the said Act, to such Persons as shall voluntarily advance the Sum of ten Hundred Thousand Pounds towards carrying on a Vigorous War against France:)" — This document is also signed by Blow.

On the death of Purcell, in November 1695, Blow was again appointed organist of Westminster Abbey. He also succeeded him in a somewhat singular capacity. The Bodleian Library possesses a warrant dated the 30th of November 1695, only nine days after Purcell's death, which reads "These are to require you to swear and admit Dr. John Blow and Mr. Bernard Smith into the Places and Quality of Tuners of the Regal, Organs, Virginals, Flutes and Recorders, and all other Kind of Wind instruments, in ordinary to His Ma<sup>ty</sup> in the place and upon the decease of Mr. Henry Purcell, to enjoy the said Place equally between them, and y<sup>e</sup> Longer Liver of them to enjoy y<sup>e</sup> whole Place with all Salaries, Wages and all other Rights, Profits, Privileges and advantages thereunto belonging in as full and ample manner as Mr. Henry Purcell did enjoy the same, and for doing so, this shall be your warrant. Given under my hand this 30th day of November 1695 in y<sup>e</sup> seventh year of His Ma<sup>ties</sup> Reign. (signed.) Dorset. To y<sup>e</sup> Gentlemen Ushers, Dailey Waiters in Ordinary to His Ma<sup>tie</sup> or one of them."

I have said enough concerning Blow's career, and turn to consideration of his claims as a composer. First I would note that on the death of his friend and former pupil, Henry Purcell, Blow composed an Ode to his memory, the words of which were written by Dryden. The work was published in 1696, and it is difficult to say which is worse the music or the poetry, neither is worthy of the subject or creditable to the author. Blow's music is scored for two alto voices, two flutes, and harpsichord. A combination sufficiently melancholy and curious. Notwithstanding the existence of this unhappy composition we can claim for Blow exceptional honour as a composer.

I am aware that Burney disparaged Blow's music, but I have for some time past regarded the opinions set down by Burney in his history of music with great suspicion and some want of faith. He frequently criticised music and musicians, particularly English musicians, without adequate knowledge of the matters he ventured to pronounce an opinion upon. Sometimes he misquotes examples and facts, notably in connection with Lawes, Morley, Blow and others. Burney was born at Shrewsbury, and had not the advantage of a Cathedral training, and I suspect had heard but little of Blow's music — when Burney migrated to London he became a pupil of Dr. Arne who was a composer of secular and theatre music, and wholly unsympa-

thetic to Church music. Burney for some unknown cause appears to have nursed a grudge against Blow; for instance he cavils at the statement on Blow's monument that he was master to the famous Mr. Henry Purcell, he calls it "petty larceny" notwithstanding its absolute truth. He devotes some six or seven pages to the abuse of Blow, although he admits, he was "an artist celebrated and honoured by his contemporaries". Here are a few of Burney's accusations: he says Blow was guilty of "unwarrantable licences:— confusion and concrudities of counterpoint — barbarous harmony — unaccountable millions of faults" and wonders how Dr. Boyce an excellent judge, of known probity, could have ventured to speak of Blow's "success in cultivating an uncommon talent for modulation". — To justify his sweeping criticisms he prints four pages of specimens of Dr. Blow's crudities in music. Those who are familiar with the state of music-printing at the end of the 17th Century will scarce need to be reminded of the general inaccuracy of the published page. Some of his examples are evidently misprints, one is an error of Burney's not to be found in Blow, others regarded in the light of modern methods of composition need no apology.

Blow's compositions are very numerous, including more than one hundred anthems, fourteen services, and a variety of secular pieces, both vocal and instrumental. In his music he seems to have attempted to rival his pupil Purcell, no wonder therefore that his harmonies and progressions are not always quite of the domestic order. The bulk of Blow's music still remains in MS., unfortunately scattered in various collections. I possess much, including Acts, Songs, and Motetts, some with Latin Words, and in these is to be found grand eight-part writing for voices and instruments. Naturally in reviewing the music of Blow we turn first of all to his Anthems. There is one which should be familiar to all frequenters of Cathedral Services. I refer to "I beheld and Lo a great multitude", which contains one of the most pathetic soul-moving solos ever written. The words are "These are they which came out of great tribulation, and have washed their robes in the blood of the Lamb". The whole anthem presents a combination of solemn harmony and appropriate melody. It was composed about 1687 for King James the 2nd. He had been greatly impressed and pleased with an anthem he had heard in the Chapel Royal, which was the composition of an Italian Master, and after hearing it the King asked Blow, if he thought "he could make one as good". Blow very confidently replied yes!, and he would have it ready by the following Sunday — he proved as good as his word by producing "I beheld and lo". When the service was concluded, the King sent Father Petre to tell Blow that his Majesty was greatly pleased with the anthem, but added Father Petre, "I think it too long". Blow was nettled by the gratuitous criticism, and instantly retorted, "that is the opinion of one fool and I heed it not". Possibly Hawkins was thinking of this story when he said "Blow was not so insensible of his own worth to be totally free from the imputation of pride".

I think I have discovered the Anthem by the Italian composer which excited the King's admiration, and which made him challenge Blow's powers. It was "Give thanks unto the Lord" composed by Pierre Antoine Fiocco, who was born at Venice about 1650 and became Organist of Notre Dame, Brussels. He published some music at Antwerp in 1691. "Give thanks unto the Lord" is for four voices with string and organ accompaniment. The copy

I possess is in Purcell's handwriting. If I am correct in my belief that I have identified the anthem I can vouch for the fact that Blow's composition is so superior that comparison is absolutely ridiculous.

The Anthem "I beheld" as printed in Boyce's Cathedral music provides much food for reflection, and I am bound to confess, that whilst giving Dr. Boyce credit for the great labour he must have gone through in preparing manuscripts for the engraver, I cannot but regret that without note or comment he should have dared to mutilate the compositions of distinguished church composers, who being dead should have been permitted to speak in their own fashion. I have known for many years that Boyce treated Purcell's music in a merciless fashion, but I did not suspect that he had mis-used Blow in a like manner. I possess a very fine volume of anthems by various composers, entirely in the handwriting of Henry Purcell; in that volume is this anthem "I beheld and lo"; looking at it I detected so many readings which differ from Boyce's version that I took a copy printed by Novello from Boyce's Cathedral music and have noted in red ink some of the inaccuracies — I might quote the words of the anthem and say "a great multitude". Blow composed the anthem for the Chapel Royal where there was a string band in addition to the organ. The band had chiefly to play ritornelli or short symphonies; — these Boyce deleted — and if that had been all, perhaps he might have been excused; — but, in addition, he sometimes changed the notation — he altered the phrasing, and worse than all removed a bold harmonic progression, substituting for it one with no distinctive feature. It would be quite impossible for any one to appreciate what a piece of vandalism Boyce perpetrated unless he saw it with his own eyes. It is impossible to allow this anthem to remain in the mutilated form as at present published. I hope therefore to get a new edition printed. It is devoutly to be wished that some competent musician, with time and means, and above all a conscience, would take up the work of examining the music to be found in Boyce's Cathedral Music, and make public the result of his investigations. I fear the story would not redound to the credit of past editors.

I need say no more of Blow's Sacred Music than that it is so excellent and masterly as to deserve publication; the larger part still remains in manuscript.

Blow only once essayed his powers in a work for the stage — that was a masque "Venus and Adonis" written for the entertainment of the King Charles the 2nd. From a manuscript copy of the work in the British Museum we learn that the King's mistress, Mary Davies, performed the part of Venus, and that her daughter Lady Mary Tudor played and sang the part of Cupid, — as she was created Lady Mary on the 10 Dec. 1680 the masque must have been composed after that date; and before 1687 for then the Lady Mary was married to Lord Derwentwater, and of course took his name. This interesting work has been edited and published by G. E. P. Arkwright. There is one song in it called Cupid's lesson in which the words are spelt letter by letter in a very humorous manner. Modern instances of similar character will readily recur. Blow composed numerous Odes for the New Year and also for St. Cecilia's day. In 1700 he published a collection of Songs and Duetts under the title "Amphion Anglicus" — no doubt he made this essay in consequence of the great success of Purcell's "Orpheus Britan-



nicus", first published in 1698 and of which three editions were issued, the last in 1721. Blow's *Amphion* only ran through one edition, and is now somewhat scarce. In the "*Amphion Anglicus*", Blow very ingenuously says in the dedicatory preface "to Her Royal Highness the Princess Ann of Denmark", "lest a work of this nature, tho' perhaps not blameable in itself, either for the matter, or the manner of it should however seem to fall below what is due to Your Royal Highness's Greatness of Mind, and consummate Vertue: Give me leave Madame, to tell you, I am preparing, as fast as I can, to make some amends for this, by a Second Musical Present, upon Arguments incomparably better. I mean my Church Services, and Divine Compositions". He was quite correct in his own estimation of his works, nevertheless amongst the very many songs he composed, there are some gems which are worthy of resuscitation and performance.

Much of Blow's secular music appears to have been made to display his contrapuntal skill. A specimen of the kind is the Duet "*Go perjur'd man*", which became very famous immediately after its production. Hawkins gives the history of its composition. He says Charles the 2nd "admired very much a little duet of Carissimi to the words '*Vite o cieli*' and asked of Blow, if he could imitate it. Blow modestly answered he would try, and composed in the same measure, and the same key of *D* with a minor third, that fine song *Go perjured man*, known to very Englishman conversant in music". A comparison of the two compositions by Carissimi and Blow compels one to say that Blow surpassed his model. The earliest printed copy of this duet which I know of is to be found in the "*Theater of Music*" 1687. There it appears for two voices, alto and bass, with a cembalo bass accompaniment. Blow afterward published it in the "*Amphion Anglicus*" with independant violin parts added; but although these are very ingenious I do not think them an improvement.

## Quellenstudien zu Mozart's ›Entführung aus dem Serail‹.

Ein Beitrag zu der Geschichte der Türkenoper.

Von

**Walter Preibisch**

(Halle a. S.).

Über Mozart's ›*Figaro*‹, ›*Don Giovanni*‹, ›*Zauberflöte*‹ besitzen wir längst eingehende Quellenuntersuchungen. Sie stellen das Verhältnis des Komponisten zu seinen Vorgängern dar und geben uns Nachrichten über den Anschauungskreis, dem die Werke entstammen. Dagegen fehlen noch Untersuchungen über den Stoff der ›*Entführung*‹. Die Mozartbiographen vermögen darüber keine Auskunft zu geben, selbst Otto Jahn, von dem man am ehesten Aufklärung erwarten sollte, versagt an dieser Stelle. Er verbreitet sich nur ganz im allgemeinen über das deutsche Singspiel und geht dann, ohne sich auf Stücke von ähnlichem Charakter wie die ›*Entführung*‹ einzulassen, auf diese selbst ein.



Die Gluckbiographie von Marx<sup>1)</sup> gibt uns wenigstens beiläufige Andeutungen über die Existenz anderer Türkenopern gelegentlich der Besprechung von *La Rencontre imprévue*, aber über Gluck hinaus hat niemand die Frage verfolgt. Und doch liegt die Frage sehr nahe: Wie kam Bretzner zu seinem Texte? Er war ja durchaus kein Originalgenie und außerdem keineswegs gesonnen, seinem Publikum etwas völlig Neues zu bieten. Seine Absicht war vielmehr nur, einen Singpieltext zu liefern, der für sein Publikum leicht verständlich war und der es in bereits bekannte Sphären führte.

Die Wahl eines türkischen Sujets beweist, daß Bretzner sein Publikum und dessen Geschmack kannte. Denn die Türkenoper hat sich seit Alters her seiner besonderen Gunst zu erfreuen gehabt. Wenn im folgenden auf die Geschichte dieser Gattung etwas näher eingegangen wird, so geschieht dies nicht etwa in der Absicht, ein vollständiges Verzeichnis aller Türkenopern zu geben, sondern es sollen nur diejenigen herausgegriffen werden, die der Bretznernschen Dichtung den einen oder anderen Zug geliehen haben. Dabei wird es denn am Anfang notwendig sein, den Rahmen der Operngeschichte zu verlassen und auf das Gebiet der Literaturgeschichte überzugreifen. Denn hier läuft, wie z. B. Goldoni beweist, eine parallele Bewegung her, die die Opernlibrettistik zu Zeiten sehr nachhaltig beeinflußt hat.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kreuzzüge uns die ersten türkischen Stoffe vermittelt haben. Eine weitere Zufuhr erfolgte durch die umfangreichen Handelsbeziehungen der großen italienischen Städte wie Venedig und Neapel mit dem Orient. Die Türken machten im Verkehr mit den Italienern diese auch mit ihren Gebräuchen und Verhältnissen bekannt, und die Männer im hohen Turban, in ihrer eigentümlichen Kleidung, mit ihren merkwürdigen Sitten, die von den europäischen so ganz abweichen, mögen den spottlustigen Italienern Grund genug gegeben haben, sich über sie lustig zu machen. Gefährlich wurden die Osmanen erst, als ihre seeräuberischen Scharen die italienischen Küsten heimsuchten<sup>2)</sup>. Nichts war natürlicher, als daß sich diese Verhältnisse auch in der Literatur der damaligen Zeit widerspiegeln.

### Italienisches Schauspiel und Opera seria.

Schon im Jahre 1619, also nur 25 Jahre nach der Begründung der florentinischen Oper, schrieb Prospero Bonarelli<sup>3)</sup> einen *Soliman*, ein Drama mit den für die damalige Zeit charakteristischen Grundzügen, eine mit Intrigen reichlich durchsetzte Staatsaktion mit der beliebten Erkennungsszene:

Eine Sultanin will ihren Stiefsohn vernichten, um ihrem natürlichen Sohne das Reich zu erhalten, aber im letzten Augenblick erkennt sie, daß man ihren leiblichen Sohn zu Tode führt, worauf sie sich durch Gift tötet.

Das Hauptmotiv, das Streben der Stiefmutter, dem natürlichen Sohne die Thronfolge zu retten, finden wir später in dem berühmten *Soliman* von Migliavacca-Hasse wieder.

1) A. B. Marx, Gluck und die Oper, 1863, I, S. 272.

2) Kretzschmar in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Band 8.

3) Wiese, Gesch. der ital. Literatur 1898—99, S. 426 und Napoli-Signorelli, Krit. Geschichte des Theaters, deutsch übersetzt, Bern 1783, II, S. 62.

Von dem Bonarelli'schen *Soliman* existiert ein Faksimile des Titelblattes, welches die Widmung des Werkes an den Großherzog von Toskana enthält, ferner eine Ansicht von der Szenerie des ersten Aktes<sup>1)</sup>.

Die fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts beschenken uns drei orientalische Stücke aus der Feder Goldoni's. Der Schauplatz der Handlung ist eigentlich Persien, indessen machte man in der damaligen Zeit zwischen Persern und Türken auf dem Theater keinen Unterschied. Das zeigt die häufige Verwendung derselben Namen für die Angehörigen beider Nationen und die Übertragung türkischer Verhältnisse auf die persischen.

Die drei Goldonistücke sind eine Art von Trilogie, da sie das Schicksal einer und derselben Person weiter verfolgen, doch war von dem Dichter keine Trilogie beabsichtigt, sondern der Beifall, den das Publikum der Heldin des ersten Stückes gezollt hatte, veranlaßte ihn, sie zum Mittelpunkt weiterer Dramen zu machen<sup>2)</sup>.

Das erste der Stücke ist betitelt *La Sposa Persiana*. Die Datierung der drei Komödien bei Wiese<sup>3)</sup> stimmt nicht zu Goldoni's eigenen Angaben. Nach Wiese stammt die *Sposa Persiana* aus dem Jahre 1753, *Ircana in Julfa* aus dem Jahre 1756 und *Ircana in Ispahan* aus demselben Jahre. Goldoni<sup>4)</sup> sagt selbst:

»Dieses dritte persische Lustspiel (*Ircana in Ispahan*) erschien erst ein Jahr nach dem zweiten und drei Jahre nach dem ersten auf der Bühne«.

Die *Sposa Persiana* ist nach Riemann<sup>5)</sup> auch im Jahre 1775 als Oper von Fel. Alessandri in London behandelt worden. In demselben Jahre wurde die Oper auch in Venedig im *Teatro San Samuele* mit Balletten von Onorato Viganò aufgeführt<sup>6)</sup>.

Der Inhalt der *Sposa Persiana* ist folgender:

Thamas, der Sohn des reichen Machmut, hat eine Geliebte Ircana oder Hircana, eine zirkassische Sklavin, sein Vater hat ihn aber einem ihm noch unbekannten Mädchen Fatima, der Tochter eines hohen Offiziers, zum Gemahl bestimmt. Die stolze Ircana will sich auf keinen Fall mit einem anderen Mädchen in den Besitz des Thamas teilen, so entstehen durch Ircanas Eifersucht die schlimmsten Verwicklungen. Fatima ist ein edles, selbstloses Mädchen, das Thamas zwar nicht liebt, der er aber wegen ihres Edelmutes seine Achtung nicht versagen kann. Als Fatimas Vater Osman wegen der Vernachlässigung, die seine Tochter fortgesetzt in Machmuts Hause erfährt, mit Thamas in Streit gerät, stürzt sich Fatima zwischen die Kämpfenden und verpflichtet sich Thamas aufs neue, dem der Kampf sicher das Leben gekostet hätte.

Die eifersüchtige Ircana will den Geliebten töten, wiederum wird der totbringende Streich durch Fatima aufgehalten. Ircana fällt als Sklavin in Fatimas Hände. Diese schenkt ihr in ihrer Großmut die Freiheit, aber in diesem Augenblick fühlt Ircana die ganze Überlegenheit der Nebenbuhlerin, stößt einen Schrei der Wut aus und entfernt sich, als wolle sie sich ein Leid antun. Thamas, überwältigt von Fatimas Güte, umarmt seine Braut — das Stück schließt.

1) Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire* etc. S. 132.

2) Goldoni über sich selbst, übers. v. G. Schatz 1788. II. S. 171 ff.

3) Wiese, a. a. O. S. 479.

4) Goldoni über sich selbst, a. a. O. II, S. 191.

5) Riemann, *Opernhandbuch* 1887.

6) T. Wiel, *I teatri musicali veneziani* . . . 1897, S. 313.

Wir haben einen hochdramatischen Stoff vor uns, der Abschluß vermag freilich nicht zu befriedigen, da wir über das Geschick der Heldin keine Klarheit bekommen. Das orientalische Kolorit ist gut getroffen. Es ist von Interesse, daß Goldoni das Werk nennt, aus dem er seine Kenntnis der orientalischen Verhältnisse bezogen hat. Wahrscheinlich haben es auch andere Verfasser von Türkenstücken benutzt. Goldoni<sup>1)</sup> sagt:

»Ich hatte Salmons aus dem Englischen in das Italienische übersetzte Geschichte der neueren Nationen durchlaufen. Hier fand ich freilich nicht die Fabel, die den Inhalt des Stückes, das ich verfertigen wollte, ausmacht: allein dieses unterrichtende, genaue und interessante Buch unterrichtete mich doch von den Gesetzen, Sitten und Gebräuchen der Perser, und nach diesen Nachrichten des englischen Schriftstellers richtete ich mein Stück ein, das den Titel: *La Sposa Persiana*, die persische Braut, erhielt«.

Dieses Stück ist für uns deshalb von Interesse, weil es mit dem später zu behandelnden englischen Stücke *The Sultan or a Peep into the Seraglio* nahe verwandt ist, dessen Osminfigur uns direkt in das deutsche Singspiel weist.

Die erste Fortsetzung des Stückes, *Ircana in Julfa*, läßt das Mädchen in dieser Stadt die merkwürdigsten Schicksale erleiden.

Noch gehört ihm in Wirklichkeit das Herz des Thamas. Fatima ist trostlos darüber, daß es ihr nicht gelungen ist, des Gatten Herz zu gewinnen und sehnt sich nach dem Tode. Ali, der Vertraute des Thamas, findet eine Befreiung aus diesen unglücklichen Verhältnissen. Man will beide Frauen zufriedenstellen. Die Ehe zwischen Fatima und Thamas soll gelöst werden, Thamas soll die Zirkassierin heiraten, er selbst will Fatima zum Weibe nehmen. Man geht auf seinen Vorschlag ein; beide Teile sind befriedigt.

Die Handlung dieses Stückes muß in Verbindung mit dem dritten Goldonischen Stück: *Ircana in Ispahan* betrachtet werden.

Machmut hat seinen undankbaren Sohn Thamas enterbt, der ihm so viele Ungelegenheiten bereitet hat. Dieser ist mit Ircana verbannt worden. Machmut tritt den Weg in das Exil seines Sohnes an, um diesen zu züchtigen. Der empörte Vater trifft auf Ircana, die den Geliebten vor Machmut versteckt. Sie erzählt dem Alten, daß Thamas, weil sein Vater ihn verstoßen hätte, sein Leben freiwillig beendet habe. Das Mädchen geht mit diplomatischer Schlaueit zu Werke, und als sie in Machmut Mitleid für das Schicksal seines Sohnes erregt hat, erklärt sie, daß dieser noch lebe und führt ihm den Totgeglaubten vor. Der Vater ist so gerührt, daß er gern Verzeihung gewährt. Als Herrin in des Thamas Haus führt Ircana mit dem Geliebten ein glückliches Leben, auch Osman, der die Ehe Fatima's nicht gebilligt hatte, wird zur Zustimmung gezwungen. So endigt alles glücklich.

Die Bedeutung dieses Stückes für uns liegt in seiner nahen Beziehung zu dem erst ein paar Jahre vorher erschienenen Migliavacca-Hasse'schen *Soliman*. In dem Verhalten des mächtigen Persers Machmut zu seinem Sohne Thamas erkennen wir die Stellung des Sultans Soliman zu seinem Sohne Selim wieder. Wie bei Migliavacca-Hasse tritt auch hier der Vater empört auf gegen den undankbaren Sohn; als es aber heißt, daß dieser tot sei, wird der Vater von heftigen Gewissensbissen geplagt und muß sich von

---

1) Goldoni über sich selbst, a. a. O. II, S. 171.

der Geliebten seines Kindes harte Vorwürfe gefallen lassen, ganz genau wie bei Hasse, wo Narsea dem grausamen Vater wegen seiner Unmenschlichkeit Vorstellungen macht.

Unter die zeitlich frühesten Türkenopern gehört ein Stoff, in dessen Mittelpunkt der Türkenkaiser Bajazet (1347—1403) steht. Zwei im Charakter einander entgegengesetzte Helden stehen sich gegenüber, der Wüterich Tamerlan und der Dulder Bajazet. Auch hier tritt der weibliche Teil des Liebespaares, wie bei Goldoni und bei Migliavacca-Hasse, dem Tyrannen überlegen gegenüber.

Das Libretto hat den Grafen Agostino Piovene zum Verfasser. Es liegt eine ganze Anzahl von musikalischen Bearbeitungen dieses Stoffes vor, welche das Interesse für die Türkenstücke deutlich bekunden. Zum ersten Male taucht das Stück in Venedig mit der Musik von Marc Antonio Ziani 1689 auf. Im Jahre 1706 wurde das Werk in der Komposition von Alessandro Scarlatti<sup>1)</sup> unter dem Titel *Il gran Tamerlano* in Pratolino bei Florenz aufgeführt. Schon nach vier Jahren betrat ein neuer Komponist des Stoffes den Schauplatz, Francesco Gasparini<sup>2)</sup>, der das Stück als *Tamerlano, Tragedia per musica*, 1710 im *Teatro San Cassiano* zu Venedig zur Darstellung brachte. Riemann<sup>3)</sup> gibt ferner noch Aufführungen des Gasparini'schen Bajazet aus den Jahren 1716 in Udine, 1717 in Massa, 1719 und 1723 in Venedig an. Die Aufführung von 1723 verzeichnet auch Wiel<sup>4)</sup>, damals wurde das Stück im *Teatro San Samuele* gespielt. In dem Personenverzeichnis fehlt diesmal die Figur des Leone.

Im Jahre 1722 wurde der *Bajazette o Tamerlano* mit der Musik von Leonardo Leo<sup>5)</sup> aufgeführt. Das Stück wurde nach der Umarbeitung des Librettos durch Bernardo Sabdumene von Leonardo Leo in Musik gesetzt. Giacomo Leo<sup>6)</sup> schildert die textliche Umarbeitung des *Sabdumene* und die musikalische Behandlung des Leonardo Leo näher.

Er zieht das Libretto, das in Neapel und Bologna liegt, heran und konstatiert:

1. *Che il Sabdumene, diminuendo molte cose, accomodò i recitativi, ri fece le scene buffe e tutte le arie di nuovo ad eccezione di cinque, alle quali per comodità degli artisti fu conservata la musica dei compositori anteriori (Gasparini?)*

2. *Che il Leo musicò tutti i recitativi, le scene buffe e le arie segnate nel libretto. Non r'è dubbio perciò che i primi saggi del Leo nel genere buffo, in cui tanto seppa eccellere, si trovano nelle scene buffe del Bajazette 13a del I atto, 2a del II e 7a del III. le quali, applaudite nel 1722 prima a Palazzo Reale e poscia al S. Bartolomeo, furono forieri dei più splendidi trionfi che seppa conseguire nelle sue commedie e specialmente nell'Amor vuol sofferenza.*

Hier haben wir also eine Durchsetzung des Bajazetstoffes mit komischen Elementen.

Nach Leo ist der Bajazetstoff 1724 von keinem geringeren als Händel

1) Sammelbände der IMG. IV, S. 152.

2) Wiel, a. a. O., S. 26.

3) Opernhandbuch.

4) Wiel, a. a. O., S. 76.

5) Giac. Leo, *Leonardo Leo, musicista del secolo XVIII*, 1905, S. 50.

6) Giac. Leo, a. a. O., S. 50 und 51.

bearbeitet worden. Als besondere Glanznummern führt Chrysander<sup>1)</sup> das Duett im 3. Akt zwischen Bajazets Tochter Asteria und ihrem Geliebten Andronico an, ferner das Terzett zwischen Asteria, Tamerlan und Bajazet gegen Ende des zweiten Aktes, das als »musikalisch wie deklamatorisch gleich schön und bedeutend, ein vollkommenes Muster seiner Art« bezeichnet wird. Vor allem macht Chrysander auf die tragische Schlußszene aufmerksam, die er »eins der größten Meisterstücke in Händels Opern« nennt, und von der er erklärt, daß sie an dramatischer Gewalt die Gluck'schen Rezitative übertrage.

Mit der Musik von Andrea Bernasconi<sup>2)</sup> erlebte der Tamerlan 1742 im *Teatro Grisostomo* in Venedig eine Aufführung in Verbindung mit Balletten von Gius. Salamon aus Wien. Das Personenverzeichnis ist um einige Namen vermehrt, außer Bajazet, Tamerlan, Irene, Andronico treten Clearco und Mirteno auf.

Den Bajazetstoff hat in dem für die Türkenopern durch Erscheinen des Hasse'schen *Soliman* so wichtigen Jahre 1753 auch Jommelli<sup>3)</sup> behandelt. Er verfaßte ihn für Turin. Die Personen sind Bajazet, Tamerlano, Andronico, Leone, Asteria, Irene. Das beste Stück ist wie bei Händel die Schlußszene.

Auch das folgende Jahr brachte wieder eine Neubehandlung des Stoffes und zwar durch Gioachino Cocchi<sup>4)</sup>, die Musik des dritten Aktes ist von Pescetti. In dieser Fassung ist der Bajazette 1754 im *Teatro San Samuele* mit Balletten von Andrea Cattaneo über die Bretter gegangen. An Stelle des Clearco und Mirteno erscheint in dem Verzeichnis der Personen ein Rusteno. Zehn Jahre später, also im Jahre 1764, brachte Sarti<sup>5)</sup> einen Bajazette auf die Bühne, der in Kopenhagen in Szene ging. 1765, also ein Jahr später, fand der Stoff einen Bearbeiter in Pietro Guglielmi<sup>6)</sup>. Diese Aufführung erfolgte im *Teatro San Salvatore*, das erste eingelegte Ballett *La forza dell' amore* rührt von J. B. Martin her.

Riemann's Opernhandbuch macht noch Bearbeitungen des Stoffes durch folgende Komponisten namhaft: Fort. Chelleri in Treviso 1720, Giov. Ant. Nini, Turin ca. 1728, Nic. Ant. Porpora, Dresden 1730, Ant. Vivaldi, Verona 1735, Scolari, Mailand ca. 1764, Ant. Maria Gasp. Sacchini, London 1773.

Zu den frühesten Türkenopern in Italien gehört ein im Jahre 1730 aufgeführtes Stück, das *Selim gran signor dei Turchi*<sup>7)</sup> betitelt ist. Der Komponist ist unbekannt, der Dichter ist Antonio Lucchini. Die Aufführung fand im *Teatro San Margherita* in Venedig statt. Zusammen mit diesem Stück wurde das Intermezzo *Ircano innamorato* zur Darstellung gebracht.

Das für die folgende Produktion von Türkenstücken bedeutendste und einflußreichste Werk ist der schon wiederholt genannte *Soliman*<sup>8)</sup> 1753, Text von Migliavacca, Musik von Johann Adolf Hasse.

Hasse's Oper gehört einer Zeit an, da sein Ruf als des führenden Mannes

1) Chrysander, G. F. Händel, Leipzig 1860, II, 124 ff.

2) Wiel, a. a. O., S. 138.

3) H. Abert, Nic. Jommelli als Opernkomponist 1908, S. 3.

4) Wiel, a. a. O., S. 197.

5) Sammelbände der IMG. III, 533.

6) Wiel, a. a. O., S. 258.

7) Wiel, a. a. O., S. 102.

8) Benutzt: Partitur aus der königl. Bibl. zu Dresden.



auf dem Gebiete der Oper bereits längst feststand. Er hat außer dem ›*Soliman*‹ keinen türkischen Stoff mehr komponiert, doch genügte diese eine Schöpfung, um der Entwicklung der Türkenoper eine neue Wendung zu geben. Ja, seine Behandlung ist für die späteren Werke geradezu typisch geworden. Das Sujet bringt die Idee zur Darstellung, daß treue, aufopferungsvolle Liebe ihres endlichen Lohnes gewiß sein kann. Es ist eine der Lieblingsideen der neapolitanischen Libretti, die besonders bei Metastasio, z. B. im *Demofonte*, öfters wiederkehrt.

Die Haupthandlung des Stückes gruppiert sich um das Liebespaar Selim und Narsea. Selim, der Sohn Solimans aus erster Ehe, ist ausgeschickt, um den Perserkönig Tacmante gefangenzunehmen und ihn und sein Reich zu vernichten. Die persischen Königstöchter, Narsea und Elmira, sind als Geiseln in türkische Hände gekommen. Die Liebe zu Narsea hat Selim veranlaßt, den Perserkönig der schon in seiner Gewalt war, freizugeben. In diesem Ungehorsam gegenüber Soliman oder mit andern Worten, in seiner Liebe zu Narsea, liegt Selims Verbrechen. Gegen den ungehorsamen Prinzen intrigiert am türkischen Hofe der Großvezier Rusteno im Bunde mit Selims Stiefmutter Roxelana, die alles aufbietet, um ihrem natürlichen Sohne Osmin die Thronfolge zu sichern. In der Umgebung des Sultans ist nur Selims Stiefbruder Osmin und der Feldherr Acomate Selims Freund. Als es der Gegenpartei gelungen ist, bei Soliman das Todesurteil gegen Selim zu erwirken, läßt sich Acomate unter dem Vorwand, die Bestrafung Selims vornehmen zu wollen, nach dem Lager schicken, in Wirklichkeit betreibt er Selims Rettung. Ein Selim ergebener Sklave hat darum gebeten, an seines Herren Stelle den Tod erleiden zu dürfen. Der Hof wird benachrichtigt, daß Selim getötet worden sei. Der Vater wird nunmehr von den quälendsten Gewissensbissen, vielleicht zu streng gegen den Sohn verfahren zu sein, geplagt. Narsea überhäuft ihn mit den heftigsten Anklagen. Osmin hat schon vorher in großer Selbstlosigkeit erklärt, daß er keinesfalls den Thron annehmen werde, der seinem Bruder gebühre. Es stellt sich heraus, daß das Schriftstück, dessen sich Rusteno bedient hat, um den Verrat Selims zu beweisen, von dem Großvezier selbst gefälscht ist. Da kommt aus dem Lager die Kunde, daß Selim noch am Leben sei. Das Heer habe sich zu seinen Gunsten empört, um seine Straflosigkeit durchzusetzen. Gerührt zieht Soliman den vor ihm erscheinenden Selim an sein Herz und bedauert aufs tiefste, so grausam gegen ihn verfahren zu sein. Die übergroße hingebende Liebe Narseas und Selims macht auf alle Anwesenden großen Eindruck. Der Sultan gibt zu der Hochzeit der Liebenden freudig seine Einwilligung. Der Schurke Rusteno erhält unverdientermaßen die Freiheit.

Dank der unbestrittenen Führerstellung Hasse's auf dem Gebiete der Oper ist dieses Werk das Prototyp für alle späteren Türkenopern geworden. Seine überragende Stellung den früheren Versuchen gegenüber besteht darin, daß in den ernsten Türkenopern von jetzt an nicht mehr bloß auf den Effekt, auf den rein sinnlichen Reiz des Exotischen, hingearbeitet wird, sondern auf dramatische Charakteristik. Dem Werke ein äußeres exotisches Gewand zu geben, hat sich auch Hasse nicht entgehen lassen, aber er ordnet es jenem höheren Prinzip unter. Mag der Text auch alle jene Mängel aufweisen, die das Zeitalter Metastasio's im allgemeinen an sich trägt, vor allem die Übertreibung in der Charakterschilderung, so groß waren die Fehler doch nicht, daß sie nicht dem Komponisten Gelegenheit zur Schöpfung echt dramatischer Charaktere gegeben hätten. Gestalten wie Soliman, Rusteno und das Paar Narsea und Selim lassen sich durch die ganzen folgenden Türken-



opern verfolgen: Der großmütige Soliman wirkt noch im Bassa Selim, der fanatisch wilde Rusteno im Osmin der »Entführung« nach. Auch der Wettstreit der Liebenden, für einander sterben zu wollen, findet sich später da und dort wieder.

Die Mittel, deren sich Hasse bedient, sind die üblichen der neapolitanischen Oper, Arien, *Recitativo secco* und *accompagnato*, dazu noch ein Chor, der deshalb wichtig ist, weil er den Meister auf französischen Spuren zeigt (I, 6) und weil er einen ganz ausgesprochenen Zweck, den der türkischen Milieuschilderung, verfolgt.

Diesem Zwecke dient auch die Instrumentation. Wir finden Blas- und Schlaginstrumente, sogenannte *Timpani turchesi*, wie sie für die Türkenstücke oft besonders angefertigt wurden.

Das Hauptmotiv des Janitscharenchores bei Hasse lautet:



Zwei Orchester stehen sich gegenüber, das eine das richtige Theaterorchester vor der Bühne, das andere auf derselben von den Janitscharen gebildet. Dazu kommt der vierstimmige Chor, in welchem die Stimmen mit einer gewissen Freiheit geführt werden.

Die dramatischen Höhepunkte des *Soliman* liegen im *Recitativo accompagnato* (II, 3, 4, 7, 8, 10 und III, 6, 7). Die Charakteristik fällt den Arien zu. Die musikalischen Figuren, mit denen Hasse die leidenschaftliche Aufwallung Osmins bei den Verleumdungen Rustenos begleitet, haben Ähnlichkeit mit den Figuren, mit welchen Stegmann in seinem *Kaufmann von Smyrna* den Sklavenhändler Kaled charakterisiert.

Der Meister in der Kunst musikalischer Seelenmalerei tritt uns auf Schritt und Tritt entgegen. Am besten ist textlich und musikalisch der Bösewicht Rusteno geschildert. Er hat nur eine Arie (I, 5), aber sie ist von zwingender Charakterisierungskunst. Gleich bei dem Hauptmotiv steht das Bild des fanatischen Türken vor uns:



Dieser grausame, hinterlistige Schurke, zu dessen Charakteristik Hasse die allerschwärzesten Farben aufgetragen hat, ohne ihm irgendwelche mildernden Züge zu geben, erschien den spottlustigen Italienern die zur Karikatur geeignete Person. Hier fanden die Komponisten der *opera buffa* eine vortreffliche Gelegenheit, die Übertreibungen der *opera seria* lächerlich zu machen und sich in bewußten Gegensatz zu dieser Gattung zu stellen. Man gab dem wild fanatischen Orientalen zu seiner Grausamkeit und Hinterlist noch Züge, die ihn zur komischen Person stempeln, und hat so einen Vertreter des Großtürken herausgestaltet, der bald Gripon, Omar, Albumazar, meistens aber Osmin genannt wird.

Unter den zahlreichen Bearbeitungen des Solimanstoffes, die der Hasseschen Komposition folgten, ist noch aus demselben Jahre die Komposition

von Fischietti<sup>1)</sup> zu nennen. Dieses Werk ist in Venedig im Theater *San Moisé* in Szene gegangen, die eingelegten Ballette rührten von Francesco Nadi her.

Im Jahre 1762 erschien ein *Soliman* von dem Kapellmeister Schwanberger<sup>2)</sup> in Braunschweig<sup>3)</sup>. Die Komposition hält sich ganz in den italienischen Formen, die Musik ist seicht und farblos, auch wird kein Wert darauf gelegt, das Lokalkolorit musikalisch zu treffen.

Das Jahr 1766 bringt einen *Soliman* von Greg. Sciroli<sup>4)</sup> in Venedig. Die Aufführung fand im *Teatro San Cassiano* statt, von den eingelegten Balletten war das erste von Bartol. Combi, das zweite von Onorato Viganò komponiert. Eine Bemerkung Wiel's<sup>5)</sup> weist darauf hin, daß man diesen *Soliman* nicht mit dem des Fischietti verwechseln dürfe.

An den Kompositionen des *Soliman*stoffes ist 1773 auch der Deutsch-Italiener Johann Gottlieb Naumann beteiligt. Sein *Soliman*, der von Riemann<sup>6)</sup> in das Jahr 1772 verlegt wird, ist in Venedig 1773 im *Teatro San Benedetto* zur Darstellung gebracht worden). Eingelegt waren die Ballette *Il re alla caccia* und *Scene episodiche* von Gasparo Angiolini.

Für die Beliebtheit des *Soliman*stoffes spricht der Umstand, daß man ihm auch im Ausland begegnet. Im Jahre 1768 erschien ein *Soliman* von David Perez<sup>6)</sup>, 1770 ein Singspiel *Soliman II* von Sarti<sup>9)</sup> in Kopenhagen, von dem berichtet wird: »Der Beifall war außerordentlich, man drängte sich das Stück zu sehen«.

### Die opera buffa.

Vor dem Eindringen des Türkenmotivs in diese Gattung kann man es bereits in dem italienischen Lustspiel nachweisen. In erster Linie kommt die *Commedia dell' arte* dafür in Betracht. Diese in Italien so beliebte Stegreifkomödie, die bereits zahlreiche typische Vertreter wie den Doktor, den Pantalone, den *Miles gloriosus* und andere in ihrer Mitte zählte, wurde bald um die Person des Großtürken bereichert, der nach kurzer Zeit eine der beliebtesten Figuren dieser Gattung wurde. Napoli-Signorelli<sup>10)</sup> führt als Gegenstand dieser Volksspielen auch Entführungen an, womit vermutlich neben andern Entführungsgeschichten auch die Türkenstücke, in denen es sich meistens um eine Entführung handelte, gemeint sind. Dazu paßt auch, was Florino<sup>11)</sup> über den Stand der damaligen italienischen Komödien und

1) T. Wiel, a. a. O.

2) Benutzte Partitur aus der Königl. Bibl. zu Berlin.

3) Die Überschrift über der Partitur gibt Metastasio als Librettisten an. Das ist jedenfalls unrichtig und ist nur aus der dominierenden Stellung des großen italienischen Librettisten zu erklären. Wotquenne's Verzeichnis der Werke Zeno's, Metastasio's und Goldoni's führt unter den dramatischen Werken Metastasio's keinen *Soliman* auf.

4) Wiel, a. a. O., S. 261.

5) Wiel, a. a. O., S. 262.

6) Riemann, Opernhandbuch.

7) Wiel, a. a. O., S. 294.

8) Riemann, Opernhandbuch.

9) Sammelbände der IMG. III, 532.

10) Napoli-Signorelli, a. a. O. II, S. 70.

11) Florino, *La scuola musicale di Napoli* ... 1880—84 IV, S. 584.

Buffoopern sagt. Er führt als Beispiel für die beliebten Wiedererkennungsszenen den Inhalt eines Librettos an:

»Im ersten Akt sieht man einen alten Mann darüber seine Klage anstimmen, daß ihm ein Sohn als Kind von den Türken geraubt worden ist. Inzwischen finden wir auf der Szene einen jungen Menschen, den niemand kennt. Er gewinnt die Herzen von zwei oder drei Heldinnen des Stückes, am Ende erfolgt dann durch einen Ring oder durch irgend ein anderes Zeichen die Wiedererkennung von Vater und Sohn, eine der Heldinnen ist dessen Schwester. Es ist außerordentlich bemerkenswert, daß in den Libretti der ersten beiden Perioden (scil. der opera buffa) die Entführung fast nie fehlt, weil damals alle Gestade durch fortwährende Einfälle verheert wurden«.

Zu den italienischen Komödien, welche türkische Stoffe behandeln, gehört die Komödie Goldoni's *Impresario di Smirna* 1775.

Ein Türke Ali aus Smyrna will ein Theater nach europäischem Vorbild nach seiner Heimat verpflanzen und engagiert sich in Italien die dazu nötigen Sänger und Sängerinnen. Aber sie stellen alle übermäßige Anforderungen, wollen nur gegen hohe Gagen singen und nur in ersten Rollen auftreten. Bei der Abfahrt des Schiffes, das sie nach der Türkei bringen soll, erscheint ein Mann mit einem großen Geldbeutel, der im Namen des hochherzigen Türken den Sängern ein Vierteljahr von ihrer Gage auszahlt, anstatt sie, wie sie es verdient hätten, für ihre Unverschämtheit zu bestrafen.

Wie Goldoni<sup>1)</sup> uns berichtet, wollte er in diesem Stück die Ungezogenheiten und die Eitelkeit der Sänger an den Pranger stellen und die Theaterdirektoren warnen, solche Elemente zu engagieren. Das Interesse für alles, was mit der Bühne zusammenhing, war außerordentlich rege, vor allem war das Motiv beliebt, das Theater im Theater darzustellen. Das zeigen uns u. a. zwei Jommelli'sche Opern: *La Critica* 1766 und *Semiramide in bernesco* (*Il cacciatore deluso*) 1767<sup>2)</sup>.

Unter den Türkenstücken der *opera buffa* erscheint im *Teatro San Angelo* zu Venedig *La Finta Schiava*<sup>3)</sup> 1744. Der Dichter ist vermutlich Francesco Silvani, die Musik hat Maccari mit andern Komponisten zusammen geliefert. Die Personen sind Amurat, Fatime, Climene, Rusteno, Rodrigo, Ismene. Die Ballette stammen von Giuseppe Sacchi.

Eine richtige *opera semiseria* ist die *Schiava liberata*, ein Stoff der uns direkt in die Bretzner'sche »Entführung« hinüberleitet.

Der Textdichter ist Martinelli, der erste Komponist des Stoffes ist Jommelli. Seine Komposition datiert aus dem Jahre 1768<sup>4)</sup>.

Dorimene, eine Spanierin, ist mit ihrer Zofe Giulietta und deren Geliebten Pallotino in die Hände der Türken gefallen. Pallotino hat wegen guter Führung bei dem Sultan die Stelle eines Gärtners bekommen. Des Sultans Sohn, Selim, verliebt sich Hals über Kopf in die schöne Abendländerin, zum großen Verdruß seines Vaters, der von der Heirat seines Sohnes mit einer Christin natürlich nichts wissen will. Don Garcia, ein vornehmer Spanier, der Geliebte Dorimene's, ist zu Schiff gekommen, um seine Verlobte loszukaufen. Der Sultan Soliman ist nicht abgeneigt, das Mädchen gegen ein Lösegeld freizugeben, da sein Sohn Selim die

1) Goldoni über sich selbst, a. a. O., II, S. 294.

2) H. Abert, Nic. Jommelli als Opernkomponist 1908, S. 426.

3) Wiel, a. a. O., S. 151.

4) Vgl. H. Abert, a. a. O., S. 435.

Geliebte so am ehesten vergessen werde. Solimans Vertrauter, Albumazar, hat sich in die hübsche Zofe Giulietta verliebt und sie von Soliman zum Geschenk erhalten. Köstliche Komik zeigen die Szenen zwischen dem gerissenen Pallotino, dem Giuliettas Herz gehört, und dem sich eifrigst um ihre Gunst bewerbenden lüsternen Albumazar. Als sie hören, daß der Sultan der Loskaufung Dorimenes durch Don Garcia zustimmt, verkleiden sich beide in französische Gewänder, der eine als Geheimrat, der andere als Konsul, um ihrerseits auch Giulietta in ihre Gewalt zu bekommen. Sie werden natürlich erkannt, und man droht ihnen, sie fürchterlich verprügeln zu wollen. Der Sultan bietet alles auf, um seinem Sohn Selim für Dorimene, Albumazar für Giulietta Ersatz zu verschaffen.

Er gewährt Dorimene, Giulietta und Pallotino die Freiheit und will ihrer Rückkehr nach Spanien nichts in den Weg legen. Selim will nicht von Dorimene. Albumazar nicht von Giulietta lassen. Die Abreise wird beschleunigt, die Stunde der Abfahrt wird Selim verheimlicht. Er erfährt sie noch im letzten Augenblick, stürzt den schon zum Schiffe eilenden Abendländern nach und will Dorimene töten. Als er ihr aber ins Auge schaut, entsinkt der Dolch seiner Hand, es erfolgt vollständige Versöhnung, und die Abendländer stechen unter dem Gesang der herbeieilenden Türken bei einem allgemeinen »Addio« in See.

Seriöse und buffomäßige Nummern sind in der Jommelli'schen Oper etwa zu gleichen Teilen vertreten. Unter den seriösen Nummern wird besonders die Gmoll-Arie Dorimene's (I, 7) gerühmt<sup>1)</sup>, noch gelungener sind die Buffosätze (I, 4, 5, III, 3, 4). Eine richtige Buffoarie mit dem in der italienischen Oper beliebten schnellen Parlando ist Albumazar's Arie I, 13. Die Ensembles und Finales bilden den Höhepunkt der Jommelli'schen Oper.

In der zweiten Bearbeitung der *Schiava liberata*, die von Giuseppe Schuster<sup>2)</sup> aus dem Jahre 1777 stammt, liegt der Schwerpunkt weniger auf den Ensembles als vielmehr auf den Arien. In den Ensembles findet sich nur vereinzelt eine freie Stimmführung. An Arien sind besonders die beiden ersten Akte reich. Die musikalische Zeichnung der Erotik ist die Hauptstärke der neapolitanischen Oper. Unter den Arien zeichnen sich besonders I, 4, 5, 7, 12 und II, 6, 7, 9, 11, 12 aus.

I, 4 ist eine Arie der Zofe Giulietta, dem Geliebten ruft sie ein Lebewohl zu. Wenn sie mit ihrem Herzen rede, glaube sie immer ihren Geliebten vor sich zu haben. Gelungen ist besonders das »*Addio, addio, mia dolce amor*«.

I, 5, eine Arie Pallotino's, zeichnet sich durch schöne Instrumentierung aus. Zur Verstärkung des Streichquartetts sind Oboen, Hörner, Fagott verwendet.

Den Vorzug wirkungsvoller Instrumentierung hat auch I, 7, eine Arie Dorimene's. Ergreifend sind die Klagen des Mädchens: *Sfortunata non ritrovo ne pietà ne compassione*, da man ihr zu Unrecht den Vorwurf macht, in dem Hause des Sultans Verwirrung angerichtet zu haben. Wir haben hier einen Nachhall der alten *Pianti* vor uns.

Aus den Synkopen I, 12 hebt sich gewichtig Albumazars »*Sono il grande Albumazar, son Circasso di nazione* . . .« heraus.

II, 6 erinnert im Rhythmus an Mozart's Arie des Osmin: »Wer ein Liebchen hat gefunden«; zur Charakteristik der schwärmerisch verliebten Dorimene sind in dem gedämpften Spiel der Violinen auch Flöten herangezogen. Dorimene klagt fern von dem Geliebten in der Gefangenschaft schmachten zu müssen.

1) H. Abert, »die dramat. Musik« in der Sammlung: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. 1905, S. 573.

2) Benutzte Partitur aus der Königl. Bibliothek zu Dresden, Manuskript.

Der Türke Selim wird II, 7 durch die bekannten Schleiferfiguren charakterisiert, die zwar italienischen Ursprungs sind, an dieser Stelle aber offenbar türkisches Wesen wiedergeben sollen.

In II, 9 gibt Elmira den Gewissensqualen, die sie plagen, Ausdruck, das mehrmalige Crescendo und Decrescendo in der Violinenbegleitung ist hier von großer Wirkung.

II, 11 enthält Pallotino's Ständchen: *Reveillex-vous belle endormie, reveillex-vous, car il est jour, mettez la tête à la fenêtre, vous entendez parler d'amour*.. das Ständchen entspricht dem des Pedrillo bei Mozart.

In II, 12 sehen wir den in Giuletta verliebten Albumazar vor uns: »*Giuletta è troppo amabile, Giuletta fa per me. Quel volto suo adorabile, scolpita porto qui, se alcuno avesse ardire, la bella mia invaghire, di rabbia e di furore di lui farò così: per li capelli lo prenderei, con le mani lo graffierei, ne mai contento di strapparlo di maltrattarlo, di fracassarlo ferei che in polvere volasse ancor. Bada che il simile farò di te, Giuletta e troppo amabile*«.

In ganz ähnlichen Worten macht Osmin in der »Entführung« seinem Unmut über die Abendländer Luft.

Zu den beiden dramatischen Bearbeitungen der *Schiava liberata* durch Jommelli und Schuster gesellt sich noch eine dritte Behandlung des Stoffes in Form eines Balletts, das von dem Stuttgarter Ballettkomponisten Florian Deller<sup>1)</sup> komponiert worden ist. Wir wissen, daß es Deller, dem Schüler Noverre's, keineswegs darauf ankam, bloße Tanz-Divertissements zu schreiben, sondern daß es ihm um dramatische Charakteristik zu tun war. Seine Ballette tragen Programmcharakter.

Durch eine überaus zarte, einschmeichelnde Melodie zeichnet sich das Adagio (Nr. 10) mit seiner diskreten Flötenbegleitung aus, offenbar soll es uns einen Einblick in das Seelenleben der verlassenen Dorimene geben.

Die Marcia (3.) charakterisiert mit ihren energisch einherschreitenden Akkorden den Fanatismus der Türkenschar. Der auf das Adagio (10) folgende Marsch in D-dur atmet ein triumphatorisches Gefühl, wahrscheinlich dazu bestimmt, die Größe sultanischer Macht zu verherrlichen.

Von der Bretzner'schen »Entführung« unterscheidet sich der Stoff der *Schiava liberata* dadurch, daß die Befreiung der Abendländer nicht gewaltsam herbeigeführt, sondern durch friedliches Verhandeln mit dem Sultan, durch einen Kauf, in die Wege geleitet wird, wie es im deutschen Singspiel *Der Kaufmann von Smyrna* geschieht. Man kann also bei der *Schiava liberata* eigentlich nicht von einer Entführung reden, höchstens in so weit, als die Abreise hinter Selim's Rücken beschleunigt wird. Das Werk zeigt zwar eine ganze Anzahl von Abweichungen von dem Stoff der Bretzner'schen »Entführung«, dennoch machen es viele, beiden Werken gemeinsame Züge höchst wahrscheinlich, daß der Text der »Entführung« unter Benutzung der *Schiava liberata* entstanden ist.

Jede Person der »Entführung aus dem Serail« hat ihr Pendant in der *Schiava liberata*: Konstanze entspricht der Dorimene, Blonde der Giuletta, Belmonte dem Don Garcia, Pedrillo dem Pallotino, Osmin dem Albumazar, der Bassa Selim dem Sultan. Nur der Selim der *Schiava liberata* hat kein direktes Abbild in der »Entführung«, wohl aber kann man sagen, daß seine

1) Benutzt: Partitur aus der Großherzogl. Hess. Hofbibliothek, Darmstadt, Manuskript.



besonders hervorstechenden Eigenschaften, seine leidenschaftliche Liebe zu dem abendländischen Mädchen, seine verzeihende Großmut auf den Bassa Selim übergegangen ist. Dazu gesellen sich textlich große Ähnlichkeiten, die bei einer Vergleichung von II, 12 der *Schiava liberata* und I, 3 der »Entführung« ganz auffällig werden.

Zahlreiche Szenen der *Schiava liberata* sind in ihrem Gedankengang mit Szenen der »Entführung« nahe verwandt. Man vergleiche z. B. den Dialog Don Garcia's und Pallotino's (II, 1) mit dem Dialog von Pedrillo und Belmonte nach Osmin's Arie im ersten Akt der »Entführung«, oder die Cavatine Dorimene's mit ihrem Schmerzensausbruch: *Che barbaro tormento* (II, 6) mit Constanze's Arie: »Ach ich liebte, war so glücklich!« Ferner hat die Szene II, 8 der *Schiava liberata*, wo Don Garcia und Dorimene sich in Gegenwart Pallotino's begegnen und der Freude des Wiedersehens Ausdruck geben, ihr Gegenbild in dem Quartett der »Entführung«.

Auch die Daten des Erscheinens der Stücke legen die Annahme nahe, daß der Entführungstext eine Umbildung der *Schiava liberata* darstellt. Beide Bearbeitungen der *Schiava liberata*, 1768 die von Jommelli und 1777 die von Schuster liegen zeitlich vor der »Entführung« (1781).

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bretzner, der vorzugsweise in Leipzig wohnte, in dem benachbarten Dresden eine Aufführung der *Schiava liberata* in der Schuster'schen Komposition gesehen und im Anschluß daran die Umbildung des Stoffes vollzogen hat.

### Frankreich.

Auch hier läßt sich das Türkenmotiv wiederholt nachweisen. Schon Molière hat den Türken 1670 in seinem Türkenballett des *Bourgeois gentil-homme* als komische Person behandelt, wobei Lully<sup>1)</sup> in der Rolle des Muphti auftrat.

Der Bajazetstoff ist in Frankreich vertreten durch Duni<sup>2)</sup>.

Mehrfache Beispiele für das Auftreten des Türken gibt die *opéra comique*. Die Tendenz dieser Gattung ist dieselbe wie bei der *opera buffa* in Italien. Auch in Frankreich richtete man seinen Spott gegen die ernste Oper mit ihren Göttern und Heroen.

Es erscheint im Jahre 1761 *Le Cadi dupé, opéra bouffe en 1 acte*. Der Text stammt von Lemonnier nach einer Erzählung aus »Tausend und eine Nacht«. Das Singspiel, von André aus dem Französischen übersetzt, ist unter dem Titel »Der betrogene Cadi« 1783 sehr oft in Berlin zur Aufführung gekommen<sup>3)</sup>.

Das französische Stück ist von Gluck und von Monsigny in Musik gesetzt worden.

Zelmire, eine schöne Türkin, will sich an dem Kadi, der eine Art Don Juan ist, dafür rächen, daß er schon mehrere Vertreterinnen des schönen Geschlechtes unglücklich gemacht hat. Sie stellt sich, als ob sie ihn liebe, und gibt sich als Tochter des Färbers Omar aus. Der lüsterne Kadi beginnt sogleich mit dem Färber zu verhandeln, der in Wirklichkeit eine häßliche und mißgestaltete Tochter

1) Nutter et Thoinan, *Les origines de l'opéra français*, S. LXV.

2) Riemann, *Opernhandbuch*.

3) Anton Schmid, *Christ. W. Ritter v. Gluck ... 1854*, S. 78, desgl. Wotquenne, *Themat. Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck 1904*, S. 202.



hat. Sofort wird der Heiratskontrakt aufgesetzt, Omar erhält von dem Kadi eine beträchtliche Geldsumme. Wie die wirkliche Färberstochter hereingeführt wird, ist der Kadi entrüstet. Man hat ihn um sein Geld geprellt, denn das Mädchen gleicht durchaus nicht der Schönen, die sich als die Tochter des Färbers ausgegeben hat. Die schlimmen Erfahrungen, die der Kadi bei diesem Liebesabenteuer gemacht hat, bringen ihn zu innerer Einkehr, er wendet sich wieder seinem rechtmäßigen Weibe Fatime zu, die er nun doppelt schön findet. Man vereinigt sich zu einem Gesang auf Allah: »Aus Nacht und Dunkel bricht das Licht der neuen Liebe. Alles sei vergeben und vergessen, wie es der Prophet gebot«. Der Schluß ist ein Vaudeville, wie es in der französischen *opéra comique* üblich war.

Von Bedeutung ist, daß zur Schilderung des Lokalkolorits in der Komposition von Gluck<sup>1)</sup> mehrere ungewöhnliche Instrumente eingeführt sind<sup>2)</sup>. Wir finden das Geklingel der Triangel in der Arie des Kadi in D-dur, ferner in einem Liede Omar's das Rasseln der kleinen Trommel, eine Arie Fatime's hat obligates Glockenspiel unisono mit der Singstimme.

In der Komposition von Monsigny<sup>3)</sup> ist besonders die Figur des Kadi fein gezeichnet. Es gelingt der lieblichen Zelmire, den lästernen Kadi auf das höchste anzureizen (vor allem in Szene 8, Duett). Schon das Vorspiel des Duetts deutet, allerdings noch versteckt, auf die Verliebtheit des Kadi hin, der die schöne Türkin um jeden Preis besitzen möchte. Bei den Worten »quel plaisir« wird das Orchester schon deutlicher. Die Figuren der Violinen und die aufsteigenden Bässe lassen über die Absichten des Kadi keinen Zweifel aufkommen. Über dem Duett herrscht eine ähnlich schwüle Stimmung wie bei Mozart in Osmins Lied: »Wer ein Liebchen hat gefunden«. An Sinnlichkeit und Tölpelhaftigkeit gibt der Kadi übrigens Osmin nichts nach, nur an Grausamkeit wird er von diesem übertroffen. In dem folgenden Duett versagt das Orchester, von dem man hier konsequent ein Festhalten an der Stimmung des vorigen Duetts und eine Steigerung erwarten sollte.

Zelmire mit ihrer Anmut und Schalkhaftigkeit ist eine Art Blondchen. Auch musikalisch wird sie ähnlich wie Blonde bei Mozart gezeichnet, z. B. in Sc. 2, wo sie mit ihrem *Il faut songer à se venger* immerfort geschwätzig in Sechzehnteln singt gegenüber Nuradin, der gegen sie nicht aufkommen kann, vgl. in der »Entführung« das Duett zwischen Blonde und Osmin.

Den typischen Vertreter des Großtürken findet man auch hier, und zwar in der Person des Kadi selbst. Er sieht stellenweise dem Osmin recht ähnlich, wenn er, erbittert über den Betrug, seinem Gegner alle möglichen Martern in Aussicht stellt und erklärt, daß er gehenkt, massakriert und stranguliert werden solle.

Auch der Solimanstoff ist in Frankreich vertreten. Gibert<sup>4)</sup> hat in dem Jahre des Erscheinens des *Cadi dupé* einen *Soliman II. = Les trois sultanes* zur Aufführung gebracht.

Unter die französischen Türkenstücke kann man auch das nach französischem Vorbild bearbeitete, von Gluck komponierte Singspiel *La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de Mecque* rechnen.

Nach Wotquenne<sup>1)</sup> wurde das Werk 1763 in Wien gedruckt, die erste Aufführung fand erst 1764 im Januar statt.

1) Klavierauszug von Barth. Senff, Leipzig.

2) Hanslick, Aus dem Opernleben der Gegenwart 1889, S. 135.

3) Benutzt: Part. Ms. aus der Königl. Bibliothek zu Dresden.

4) Riemann, Opernhandbuch.

Das französische Vorbild ist ein von Lesage und d'Orneval verfaßtes Stück gleichen Namens, welches schon 1726 auf dem *Théâtre de la Foire St. Laurent* und im *Palais Royal* aufgeführt wurde. Der Komiker Dancourt arbeitete das Stück um, die Komposition wurde Gluck vom Grafen Durazzo in Wien übertragen.

Dieser berichtet darüber an Favart<sup>1)</sup>: »*Je viens de faire arranger »Les pèlerins de la Mecque« de feu M. Le-Sage; j'en ai fait supprimer le licencient et n'en ai conservé que le noble et le comique qui a pu s'y allier. Je ne doute pas que ce poème, arrangé de cette sorte au goût actuel de la nation, ne fasse son effet, surtout étant appuyé d'une musique de la composition du sieur Gluck, homme sans contredit unique dans son genre.*

Die Prinzessin Rezia aus Persien, die Geliebte des Prinzen Ali, ist durch Seeräuber in türkische Hände gefallen. Ali hat die Geliebte überall gesucht. In der Türkei, wohin er auf seiner Fahrt kommt, verlieben sich zahlreiche Mädchen in ihn, selbst das Herz der Sultanin erringt er. Doch er erklärt allen Anträgen der türkischen Mädchen gegenüber, daß sein Herz bereits entschieden habe. Unerwartet trifft Ali hier seine Geliebte Rezia. Der von der Jagd zurückkehrende Sultan überrascht das Liebespaar, das nicht mehr rechtzeitig entweichen kann, und will ein hartes Strafgericht walten lassen. Da tritt aber das Gefolge des Sultans entschieden für Ali und Rezia ein und weist auf ihre gegenseitige Liebe hin. Beide sind entschlossen, für einander zu sterben. Ein Gnadenakt des Sultans schenkt ihnen das Leben; das Stück endigt mit einem Chor, der Liebe und Treue verherrlicht.

Dem Stücke fehlt die einheitliche Handlung. Die Fülle der Personen, die nur nebensächlich beschäftigt sind, verdunkelt die Haupthandlung. Diese zahlreichen Personen sollen uns jedenfalls Gelegenheit bieten, uns ein anschauliches Bild von dem Leben und Treiben am türkischen Hofe zu machen.

Der Text ist oft albern und geschmacklos. Die Bedeutung des Stoffes liegt für uns darin, daß wir es wieder mit einer Art Entführungsstoff zu tun haben. Das Motiv der Seeräuberei, der Wettstreit der Liebenden, für einander in den Tod zu gehen, und der Begnadigungsakt fehlt auch hier nicht.

Wir haben hier die liedmäßigen Formen der französischen *opéra comique* vor uns. Natürlich fehlt auch ein Weinlied nicht, wie es in zahlreichen Türkenstücken vorkommt. Der demselben zugrunde liegende Gedanke entspricht dem des Weinliedes im »Grab des Mufti«.

Die Musik ist an vielen Stellen bemüht, den türkischen Charakter des Milieus zu treffen. Am meisten zeigt sich das in der Ouvertüre (A dur). Sie verwendet außer dem Streichquartett noch Piccoloflöten, Oboen, Hörner, Fagotts und Schlagzeug. Wahrscheinlich fehlte zur Ergänzung auch der *Tamburo grande* nicht. Die Ouvertüre mit ihrem feurigen Allegro:



1) Wotquenne, Themat. Verzeichnis, a. a. O., S. 204.

trägt ein ausgesprochen orientalisches Kleid. Der Gluckbiograph Schmid<sup>1)</sup> ist der festen Überzeugung, daß diese Ouvertüre Mozart beim Komponieren der Ouvertüre zu seiner ›Entführung‹ vorgeschwebt habe. Die Gluck'sche Ouvertüre hat ebensowenig einen Schluß wie die Mozart'sche. Sie endet auf der Dominante und geht unmittelbar in die erste Arie über, mit der sie auch die Tonart gemein hat.

Das Urteil Schmid's bezüglich der Abhängigkeit der Mozart'schen Ouvertüre von Gluck muß auf Äußerlichkeiten wie die türkische Instrumentation beschränkt werden, es sei denn, daß man in der Sechzehntelfigur (Takt 4 und 5 des Beispiels) das Vorbild einer Figur des Türkenchors bei Mozart<sup>2)</sup> (I, 5 und III Schluß) erblicken will.

Die Stellung der Mozart'schen Ouvertüre zur Oper wird später zu erörtern sein, soviel aber sei schon jetzt bemerkt, daß das exotische Lokalkolorit für ihn nur die Bedeutung eines pikanten Ingrediens hat.

In Frankreich scheint das Interesse für türkische Sujets ziemlich rege gewesen zu sein. *Alcindor und Zaide*, ein nachgelassenes Werk von Grétry, behandelt einen türkischen Stoff, dasselbe ist über das ebenfalls von Grétry komponierte *Les deux avarés* = *Le tombeau du Muphti* zu sagen, ein Stoff, dem wir noch im deutschen Singspiel begegnen werden.

### England.

Unter die ältesten Türkenstücke in England gehört ein *Mahomet*<sup>3)</sup>, *a play acted by Henslowe's company*. Die erste Nachricht darüber findet sich in dem Tagebuch Henslowe's, August 1594. Dieser ›Mahomet‹ ist möglicherweise die Quelle zu Jakob Ayres's Drama: ›Schröckliche Tragedi: Vom Regiment und schändlichen Sterben des türkischen Keisers Mahumetis des andern dis Namens usw.‹<sup>4)</sup>.

*The Turke*<sup>5)</sup> betitelt sich ein Stück von John Mason aus dem Jahre 1610, es wird in der Ausgabe von 1632 ›*An excellent tragedy of Muleasses The Turk and Borgis governor of Florence*‹ genannt. Das Stück wurde zu verschiedenen Malen unter allgemeinem Beifall von *The Children of His Majesty's Revels* aufgeführt. In fast derselben Zeit wird uns auch von Deutschland berichtet, daß eine englische Komödiantentruppe in Nürnberg unter Leitung eines gewissen John Spencer auch den Türken auf die Bühne brachte<sup>6)</sup>.

Ein nie veröffentlichtes Türkenstück in England heißt: *The Turkish Mahomet and Hiren the Faire Greek*. Halliwell<sup>7)</sup> schreibt es dem George Peele zu. In dessen *Merry conceited Jests* 1627 wird auf das Stück angespielt.

Im 18. Jahrhundert errang in England wie in den andern Ländern auf musikalisch-dramatischem Gebiete die italienische *opera seria* die Vorherrschaft.

1) A. Schmid, a. a. O., S. 108 und 109.

2) Vgl. Klavierauszug Peters, S. 36, System 2, Takt 1 und S. 160, System 1. Takt 8.

3) Halliwell, *A Dictionary of old english plays*, 1860, S. 160.

4) J. Tittmann, *Schauspiele a. d. 16. Jahrhdt.*, 2. Teil, S. 129.

5) Halliwell, a. a. O., S. 257.

6) J. Tittmann, a. a. O. II, S. XIV ff.

7) Halliwell, a. a. O., S. 258.

Sie sagte mit ihren griechischen Göttern und Heroen, mit ihrem hochtrabenden Pathos, ihrer Unnatürlichkeit, die sich vor allem in dem Kastratenunwesen darstellte, dem britischen Volke bald nicht mehr zu, und es wurde als eine Erlösung von der Fremdherrschaft der Italiener empfunden, als John Gay mit seiner 1728 in *Lincoln's Inn* aufgeführten *Beggar's opera* gegen die italienische Oper energisch Front machte und ihr ein national-englisches Werk gegenüberstellte.

Dieses hatte einen enormen Zulauf und brachte dem Verfasser und dem Theaterdirektor große Einnahmen<sup>1)</sup>. Daß man die Bedeutung dieses nationalen Singspiels richtig einzuschätzen wußte, zeigt neben andern Zeugnissen von Zeitgenossen vor allem ein v. Chr. Chrysander<sup>2)</sup> angeführtes Gedicht, in dem es heißt:

*Of all the Belles, that tread the Stage,  
There's non like pretty Polly,  
And all the Musick of the age,  
Except her voice, is folly.*

*Compar'd with her, how flat appears  
Cuzzoni or Faustina?  
And when she sings, I shut my ears  
To warbling Scenesino.*

Der *Beggar's opera* folgten bald zahlreiche Stücke ähnlichen Charakters, zu ihnen gehörte auch Coffey's *The devil to pay* (der Teufel ist los) mit seiner Fortsetzung *The merry cobbler*, die in der deutschen Fassung »Der lustige Schuster« mit der Standfuß-Hiller'schen Musik den Anfang der deutschen Singspielperiode im 18. Jahrhundert darstellt.

Bald dringt auch der Türke, wahrscheinlich durch italienische Vermittlung, wieder in die englische Literatur ein.

1735 wurde im *Drury Lane-Theater* die Tragödie: *The Christian Hero*, *written by Lillo*<sup>3)</sup>, aufgeführt, worin Türken und Christen einander gegenübergestellt werden.

Viel wichtiger für uns ist ein anderes Stück, in dem der Türke als komische Person aufgefaßt ist: *The Sultan or a Peep into the Seraglio*. Es ist als Komödie bezeichnet und stammt von Isaac Bickerstaffe, dem Librettisten von Dr. Thomas Arne. Das Stück ist im *Covent-Garden-Theater* zur Aufführung gelangt<sup>4)</sup>.

Der Sultan Soliman liebt die in seinem Harem gefangene Elmira und hat ihr zahlreiche Beweise seiner Gunst gegeben, ist sich aber nicht recht klar darüber, ob seine Liebe nicht etwa nur aus Rücksicht auf Vorteil erwidert wird. Elmira bekommt eine gefährliche Rivalin in der kürzlich in den Harem gebrachten jungen Engländerin Roxelana, einem bildhübschen, überaus kecken Mädchen, die das Interesse des Sultans erregt. An die Freiheit ihres Vaterlandes gewöhnt, behagt

1) Chrysander, G. F. Händel 1860, II, S. 200 ff.

2) Chrysander, a. a. O. II, S. 201.

3) Oxford, Bodleian Library in einer Sammlung von Farcen und anderen Afterpieces, die in den Theatern Drury Lane, Covent Garden und Haymarket aufgeführt wurden.

4) Desgl. im Brit. Museum in »A Collection of the most esteemed farces and entertainments performed on the British Stage« 1786, 1. Bd.

es ihr gar nicht, von dem unangenehmen, spionierenden Haremswächter Osmin auf Schritt und Tritt beobachtet zu werden. Sie wirft ihm die schlimmsten Schimpfwörter an den Kopf, sodaß Osmin, der für seine Stellung fürchtet, sich beim Sultan beschwert. Roxelana muß vor dem Sultan erscheinen und verantwortet sich hier in recht übermütiger Weise. Dem Sultan gefällt aber gerade diese Art, und er fordert Roxelana auf mit ihm zu speisen. Roxelana, die von der Neigung Solimans zu Elmira gehört hat, wünscht von der Nebenbuhlerin recht beneidet zu werden und läßt Elmira ohne Wissen des Sultans zu dem Mahle mit einladen. Die gereizte Elmira intrigiert gegen Roxelana. Der Sultan ist gekränkt, als er auch Elmira am Abend anwesend sieht, da er doch mit Roxelana allein sein wollte. Während er Roxelana bei dem Gesange der persischen Sklavin Ismene beobachtet, entbrennt seine Leidenschaft für die junge Engländerin so heftig, daß er ihr zum Zeichen seiner Gunst nach türkischer Sitte mit dem Taschentuch winkt, damit sie ihm nach seinen Gemächern folge. Roxelana weist das zurück und beleidigt dadurch den Sultan auf das heftigste. Er degradiert sie zur untersten Sklavin und erklärt, für ihre verschmähte Liebe sich bei Elmira entschädigen zu wollen. Indessen ist Roxelana viel zu schlau, um nicht zu merken, daß ihr selbst das Herz des Sultans nach wie vor gehöre, und durch Versicherungen ihrer Liebe weiß sie den Sultan ganz für sich zu gewinnen, so daß er Elmira wieder aufgibt. Roxelana werden die Fesseln abgenommen. Ihr Einfluß auf den Sultan ist so groß, daß sie alles von ihm verlangen kann. In ihrer Eitelkeit geht sie soweit von ihm zu fordern, zu seiner rechtmäßigen Gemahlin erhoben zu werden. Das gelingt ihr denn auch schließlich entgegen allen Einwänden des Sultans. Roxelana wird Kaiserin des türkischen Reiches.

Die Handlung des Stückes ist ganz unwahrscheinlich, es erscheint völlig ausgeschlossen, daß eine Christin zur Kaiserin über die fanatischen Türken gesetzt werden kann. Trotzdem ist der Stoff geeignet, die heftigsten menschlichen Leidenschaften wie Liebe, Haß, Eifersucht in Bewegung zu setzen. Der Aufbau des Stückes, für das der Name ›Komödie‹ jedenfalls nicht besonders glücklich gewählt ist, ist äußerst geschickt, die Charakteristik der einzelnen Personen und der türkischen Verhältnisse ist trefflich gelungen. Der Höhepunkt der Handlung liegt in II, 2, in der Begegnung der beiden Rivalinnen. Wir haben hier eine hochdramatische Szene vor uns, für die mit großer Wahrscheinlichkeit Goldoni mit seinen Ircanastücken das Vorbild abgegeben hat. Jedenfalls weisen Elmira und Roxelana große Ähnlichkeit auf mit Fatime und Ircana. In dem englischen Stücke wird gerade so wie bei Goldoni durch die Verwegenheit, Eitelkeit und Herrschsucht der ganze Harem auf den Kopf gestellt. Daneben ist Roxelana auch der Typus einer auf ihre Nation eingebildeten englischen Lady, indem sie dem Sultan gegenüber die Vorzüge ihrer Heimat erklärt:

*›There reigns ease, content and liberty; every citizen is himself a king, where the king is himself a citizen‹.*

In ihrem burschikosen, dreisten Wesen hat sie viele Züge des Blondchens der ›Entführung‹, auch die Nationalität hat sie mit ihr gemein. Manche Szenen, in denen sie auftritt, zeigen eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit Szenen der ›Entführung‹, z. B. der Auftritt, in dem sie sich über Osmin beschwert. Die Männer, erklärt sie, seien nur da, das schöne Geschlecht zu vergnügen. Osmin gegenüber lobt sie die Sitten des Abendlandes, wo man viel galanter gegen die Frauen sei, als in der Türkei. In ganz ähnlicher Weise macht Blonde Osmin gegenüber klar, wie man sich



dem weiblichen Geschlecht gegenüber zu benehmen habe. Der Osmin des englischen Stückes gleicht durchaus seinem Namensvetter in der Bretznerschen ›Entführung‹.

Er gibt diesem an Hinterlist und Polterei, an Lüsternheit und Eifersucht nichts nach, auch seine äußere Stellung ist dieselbe wie die des Osmin in der ›Entführung‹. Beide haben im Harem auf die Mädchen aufzupassen und Spionendienste bei einem türkischen Großen zu leisten.

Das Datum des Erscheinens dieses Stückes ist nicht genau festzustellen. Die Oxfordrer Sammlung, in der es steht, ist im Jahre 1815 gedruckt, jedoch muß das Stück viel älter sein, da die andere Sammlung, die es aufführt, das Jahr 1786 trägt. Aber das Stück fällt wahrscheinlich noch einige Jahre früher, da in der damaligen Zeit sich ein Werk erst auf dem Theater bewährt haben mußte, ehe es gedruckt wurde.

Noch nähere Beziehung zu der ›Entführung‹ hat ›*The Captive*<sup>1)</sup>‹, *a comic opera, as it is performed at the Theatre Royal in the Haymarket, London 1769.*

Nach einer Vorrede des Theaterdirektors folgt eine Tabelle der Gesänge mit den Namen der Komponisten; es sind vertreten mit sechs Gesängen Dibdin, mit einem Gesang Galuppi, mit zweien Vinci, mit zweien Cocchi, mit einem Ciampi, mit einem Perez, mit einem Vente, mit einem Duni, also haben wir einen *Pasticcio* vor uns. Besonders für das vorliegende Stück komponiert sind nur die sechs Gesänge von Dibdin.

Ein junger Spanier, Ferdinand, fällt in die Gewalt eines türkischen Admirals. Dieser schickt ihn, nachdem sich Ferdinand längere Zeit gut geführt hat, dem Kadi, damit er ihn bei Gelegenheit nach seiner Heimat zurückschicke. Der Kadi stellt den jungen Mann als Hüter seiner Gärten in seinen Dienst. Der junge Gärtner hat sich unterdes in des Kadis reizendes Töchterchen Zorayde verliebt und Gegenliebe gefunden. Da keine Aussicht vorhanden ist, daß der Kadi seine Genehmigung zur Vereinigung der Liebenden gibt, so bleibt nur Entführung übrig. Ein Schiff mit den Getreuen des Entführers, die aus Spanien gekommen sind, wird hinten am Garten, der an das Meer grenzt, warten, um sie abzuholen. Alles ist zur Flucht bereit, da werden die Flüchtlinge von dem auf seine Gattin eifersüchtigen Kadi, der unter ihren Fenstern umherschleicht, erwischt. Ferdinand droht großes Unheil, da stellt sich ein *Deus ex machina* ein in Gestalt der kaiserlichen Offiziere, die nach dem Kadi fahnden, dessen Erpressungsversuche bei Hofe bekannt geworden sind. So ist der Kadi gezwungen, gute Miene zum bösen Spiel zu machen, und segelt, froh, seinen Verfolgern entrinnen zu können, mit seinem Töchterchen und ihrem Geliebten nach Spanien ab.

Das Stück enthält eine Fülle ergötzlicher Komik. Die gelungenste Figur ist der Kadi selbst mit seiner ihn fast verzehrenden Eifersucht auf seine Gattin und seiner Angstlichkeit, als ihm die Bestrafung für seine Erpressungen droht. Auf die Charakteristik der übrigen Personen ist nicht viel Wert gelegt. Das Stück enthält in erster Linie Situationskomik. Zu den amüsantesten Szenen gehört die Entdeckung des Fluchtversuchs durch den Kadi.

Ferdinand wartet im Dunkeln auf Zorayde, hat aber das Unglück, ihrer Mutter Fatime, die ihn ebenfalls liebt, in die Arme zu fallen. Der Kadi kommt unglücklicherweise noch hinzu, und als Ferdinand kein Wort der Entschuldigung findet, hilft ihm Fatime selbst auf die Beine damit, daß er wahrscheinlich eine Sklavin erwartet habe, was Ferdinand natürlich sofort als passende Ausrede aufnimmt.

1) Benutzter Text: Bodleian Library, Oxford; Musik im Brit. Museum.



In II, 3 sehen wir den Kadi in Sklavenkleidung im Garten unter dem Fenster seiner Gattin umherschleichen. Er trifft dabei auf seine Tochter, die gerade Perlen und Edelsteine zum Schiffe Ferdinands hinträgt. Das Mädchen erklärt in seiner Geistesgegenwart, daß es im Begriff sei, die unrechtmäßig erworbenen Schätze des Vaters ins Meer zu werfen, und macht dem noch nichts ahnenden Vater Vorhaltungen über seine Erpressungen, worauf er vor der Tochter eingeschüchtert in die Knie sinkt und Entschuldigungen stammelt:

*You should consider, child, if I  
Have in my office grip'd too nigh,  
'T was to the end, that you might have  
My wealth, when I was in the grave,  
My failings then no longer press,  
We have all errors, more or less.*

Von ganz vortrefflichem Humor ist auch die letzte Szene, wo der Kadi bei dem Gedanken aufgehängt zu werden, zitternd und bebend in die Worte ausbricht:

*With pleasure I this land forego,  
My fame will sure be mangled,  
But what care I, let it be so,  
If I escape being strangled;  
Nay pr'ythee let's make haste away,  
I really tremble while I stay,  
O dreadful thing,  
In a bow string  
To have one's neck intangled!*

Es bleibt noch übrig, auf die nahe Verwandtschaft dieses Stoffes mit der »Entführung« hinzuweisen. In beiden Opern finden wir den Spanier, der in die Gewalt der Türken gekommen ist. Die Geliebte ist hier allerdings keine Abendländerin, sondern eine Türkin, doch in ihrer Gesinnung ist sie den Abendländern verwandt, da ihr Wunsch schon lange dahin geht, Christin zu werden. Die Art und Weise, wie die Entführung bewerkstelligt wird, ist dieselbe wie bei Bretzner. Ein spanisches Schiff mit den Getreuen des Entführers ist angekommen, um die Liebenden abzuholen. Auch erfolgt die Entdeckung des Fluchtversuchs in einer ganz ähnlichen Weise wie in der »Entführung«. Der in den Gärten umherschleichende Türke stößt auf die Flüchtigen. Es ist nicht bedeutungslos, daß auch die Bühnenbilder (II. Akt von *The Captive* und III. Akt der »Entführung«) sich außerordentlich ähneln.

Von bemerkenswerten einzelnen Zügen, die beide Stoffe gemeinsam aufweisen, sei noch erwähnt, daß Ferdinand seine Geliebte durch ein Ständchen erfreut, wie Pedrillo Blondchen durch seinen Gesang von dem im Mohrenland gefangenen Mädchen. Überhaupt hat Ferdinand mehrere Züge Pedrillos an sich, wie Zorayde in ihrer Lebhaftigkeit und Schlagfertigkeit Blondchen recht ähnlich sieht. Auch ist es auffallend, daß Ferdinand bei dem Kadi gerade als Gärtner angestellt wird, wie Pedrillo bei dem Bassa Selim.

Es ist angesichts so vieler Ähnlichkeiten ein innerer Zusammenhang zwischen den beiden Stoffen anzunehmen. Man kann etwa vermuten, daß englische Komödianten *The Captive* in Deutschland gespielt haben und daß

Bretzner bei der Umbildung der *Schiava liberata* auch einzelne Züge aus dem englischen Stück in seinen Entführungstext übernommen hat.

Die Türkenstücke in England beschließt *The Seraglio*<sup>1)</sup> 1776. Text und Musik sind von Dibdin, die Gesänge stammen von Dr. Arnold, eine Melodie von A. Fisher, dazu kommt noch je eine irische und eine schottische Melodie.

Der vorliegende Druck enthält den Dialog nicht, und es ist daher schwer, den Inhalt genau anzugeben. Nach dem Quintett im ersten Akt zu urteilen, handelt es sich um eine Entführung, die von den Türken entdeckt wird, alles läuft schließlich glücklich ab.

Nach der musikalischen Seite hin wird auf Charakteristik kein Wert gelegt. Wie wäre auch eine einheitliche Charakteristik möglich, wo so verschiedene Komponisten ihr Scherflein beigetragen haben? In dem Finale, das von Dr. Arnold herrührt, wird der Versuch gemacht, die Herrschaft des von seinem Volke geliebten Königs der des Tyrannen gegenüberzustellen. Die Dibdin'schen Melodien sind überaus schlicht und einfach, zum Teil recht gefällig, oft versucht er Vorgänge aus dem Leben der Natur, wie z. B. das Geschnatter der Vögel, nachzuahmen.

### Das deutsche Singspiel.

Deutschland, das neben Italien von der Türkengefahr am meisten bedrohte Land, hat die allerältesten Türkenstücke aufzuweisen. Schon in den Nürnberger Fastnachtsspielen von Johannes Rosenblut<sup>2)</sup> hat der Türke seinen Einzug gehalten. Eins seiner Stücke ist *Der Türke* betitelt.

Der Sultan erscheint, um mit den Christen Frieden zu machen; zu ihnen gesellt sich ein Abgesandter vom Papst, um seinem Auftrag gemäß den Sultan wegen seiner Religion tüchtig herunterzukanzeln.

Es ist sehr interessant, einen Vergleich zwischen diesem frühen Stück und den Türkenstücken im deutschen Singspiel zu ziehen. Sehen wir in dem vorliegenden Stück noch die Intoleranz der Christen, die durchaus keinen anderen Glauben als den ihrigen anerkennen wollen, so suchen die deutschen Türkensingspiele, die von Gedanken der Aufklärungsphilosophie stark durchsetzt sind, nachzuweisen, daß auch der Mohammedaner ein edler Mensch sein könne, oft wird er sogar über die Christen gestellt und eine Religion edler Menschlichkeit auf den Schild erhoben. Johann Rosenblut oder Rosenblüt (in Wirklichkeit Hans Schnepfers) hat nach Schütze<sup>3)</sup> 1450 »sechs klägliche Fastnachtsspiele« im Druck herausgegeben.

Nach längerer Pause in der sich keine Türkenstücke nachweisen lassen, erscheint 1682 ein *Kara Mustapha*<sup>4)</sup>. Das Stück wird von Schletterer<sup>5)</sup> in das Jahr 1686 verlegt.

Es treten Mahomet, der türkische Sultan, türkische Offiziere. Janitscharenchöre usw. auf. Das Libretto stammt von Dr. Lucas v. Bostel, Syndikus

1) Benutzt im Brit. Museum: *The Overture, Songs etc. in the Seraglio, as performed at the Theatre Royal Covent Garden.*

2) Napoli-Signorelli, a. a. O. I. S. 356.

3) Joh. Fr. Schütze. Hamburg. Theatergeschichte 1794, S. 9.

4) Sammelbde. der IMG. III, S. 279 u. 282.

5) Schletterer, Das deutsche Singspiel . . . 1863, S. 89 u. 208.

und zuletzt Bürgermeister der Republik Hamburg. Schletterer<sup>1)</sup> spricht von dem Werk als von einem ›durchaus witz- und geistlosen, erbärmlichen poetischen Machwerk, voll der allerplumpsten Reden‹. Es kamen 48 besondere Dekorationen und Maschinen darin vor. Die Seitenszenen konnte man 39, die Mittelvorfstellungen mehrere hundert Male verändern. Auch Schütze<sup>2)</sup> bestätigt, daß das Stück an niedrigen Scherzen und Unanständigkeiten reich sei. Der Stoff selbst war durchaus aktuell, denn er behandelte die Expedition des Veziers Kara Mustapha gegen Wien und den Entsatz dieser Stadt im Jahre 1683.

Wir stehen mit dem *Kara Mustapha* kurz vor der Eröffnung des Hamburger Opernunternehmens von Reinhard Keiser. Dieser Komponist verstand sich darauf, wahrscheinlich durch den Erfolg des *Kara Mustapha* angeregt, auf den Geschmack des Volkes einzugehen, und hat selbst ein Türkenstück komponiert: *Muhammed II.*<sup>3)</sup>, 1696, zu dem Hinsch einen schlechten Text geliefert hatte. Die Musik Keisers ist nicht erhalten.

Im Jahre 1749 wird unter den in Hamburg aufgeführten Stücken eine ›türkische Lustbarkeit<sup>4)</sup>‹ erwähnt, die am 10. Februar des genannten Jahres in Szene ging.

Damit sind wir bereits in die Sphäre des deutschen Singspiels gerückt. Hier wie in den anderen Ländern wird die Reaktion gegen die italienische Oper vollzogen. Das nationale Element ist auch in Deutschland erwacht, und aus dem Streben heraus, die italienische Oper zu verdrängen, ihr oft hohles Pathos zu verspotten, den Olymp durch volkstümliche Gestalten zu ersetzen, Frische und Natürlichkeit in die dramatische Musik einzuführen, entstand das deutsche Singspiel.

Von der italienischen *opera buffa* her empfing Deutschland im 2. Drittel des 18. Jahrhunderts eine neue Zufuhr von Türkenstoffen. Gelegenheit zu ständiger Vermittlung war durch die zahlreichen Italiener gegeben, die sich damals noch in großer Anzahl als Orchestermusiker oder Kapellmeister in den deutschen Hofkapellen befanden.

Auch die englischen Schauspielergesellschaften und die französische *opéra comique* haben an der Verbreitung der Türkenstücke in Deutschland großen Anteil.

Einer der beliebtesten Türkenstoffe, der während eines Zeitraums von fünf Jahren nicht weniger als drei Bearbeitungen aufzuweisen hat, ist *Der Kaufmann von Smyrna*.

Die erste Bearbeitung rührt her von dem Abt Vogler<sup>5)</sup> und stammt aus dem Jahre 1771. Wir lernen durch Schafhäutl als Librettisten den Herrn von Champfort kennen, der deutsche Übersetzer ist C. F. Schwan.

Das Vogler'sche Stück hat zwei Ouvertüren und wurde 1771 in Mannheim bei dem kurfürstlichen Hofbuchhändler Schwan gedruckt.

Der Franzose Dorval ist durch einen Überfall auf der See mit seiner Geliebten Amalie in die Hände der Osmanen gefallen. Der boshafte Sklavenhändler Kaled hat sie ganz in seiner Gewalt. Das junge Liebespaar fühlt sich in der Gefangenschaft höchst unglücklich, zumal da die Behandlung durch die Türken sehr schlecht

1) Schletterer, a. a. O. S. 89.

2) Schütze, a. a. O. S. 150.

3) Vierteljahrsschrift f. M.-W. VI, S. 168.

4) Schütze, a. a. O. S. 82.

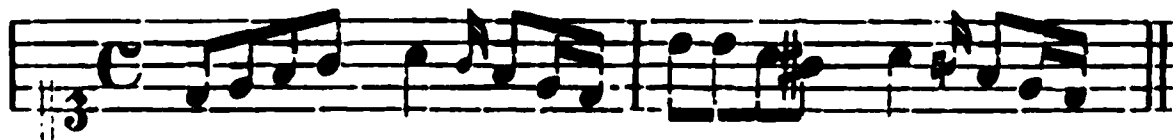
5) Schafhäutl, Abt Georg Jos. Vogler . . . 1888. S. 248.

ist. Da bietet sich für Dorval eine Gelegenheit, seine Freiheit wiederzuerlangen. Er rettet Hassan, einem vornehmen, begüterten Türken, das Leben. Dieser beweist ihm seine Dankbarkeit dadurch, daß er Dorval und seiner Geliebten die Freiheit erkaufte. So löst sich alles zu allgemeiner Zufriedenheit.

Im Jahre 1773 erschien das Stück mit der Musik von K. Dav. Stegmann<sup>1)</sup>.

Die musikalische Behandlung ist überaus geschickt, vor allem hat sich Stegmann bemüht, in den türkischen Charakter des Stückes einzudringen. Schon die dreisätzige Einleitungssinfonie, die er *Alla Turca* überschrieben hat, mit ihren charakteristischen Themen zeigt dieses Bestreben:

Satz 1, Thema 1.



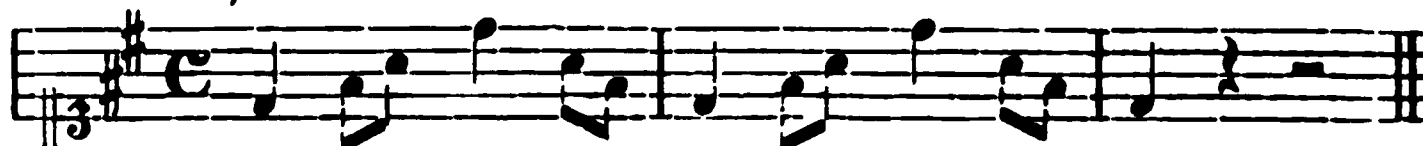
Satz 1, Thema 2.



Satz 2.



Satz 3, Thema 1.



Satz 3, Thema 2.



Am besten gelungen ist die musikalische Charakteristik des rohen Sklavenhändlers Kaled, der mit folgenden zwei Motiven lebhaft vor unser Auge tritt:

1. Motiv Kaleds.



2. Motiv Kaleds.



Sein bramarbasierendes Wesen, seine erbitterte Feindschaft gegen alles, was Christ heißt, hat er mit dem Osmin des Entführungsstoffes gemein. Besondere Beachtung verdient das Finale wegen der darin zum Ausdruck gebrachten Gedanken. Es ist ein nach französischem Vorbilde verfaßtes Vaudeville.

1) Benutzt: Klavier-Auszug aus der Kgl. Bibl. zu Berlin.

Dorval, Amalie, Hassan, Zaide stimmen ein in das Hohelied der Nächstenliebe. Es sei erhaben, der Menschen Pflichten zu üben, allen Menschen aufrichtige Liebe entgegenzubringen. Heiden wie Christen vereinigen sich zu diesem Gesang und proklamieren die allgemeine menschliche Religion, die über den Einzelreligionen stehe.

Die dritte Bearbeitung des Stoffes rührt von Andreas Franz Holly<sup>1)</sup> aus dem Jahre 1775 her.

Auch Holly ist bemüht, das türkische Milieu musikalisch zu treffen. Die Ouvertüre steht in engerem Zusammenhang mit der Handlung und soll wahrscheinlich auf das Unglück, das die Liebenden getroffen hat, hinweisen. Bemerkenswert wegen seiner eigenartigen Harmonik ist das Motiv:



Die Holly'sche Behandlung enthält eine Arie mehr als die Stegmann'sche. Es ist die Arie Amalias: ›So muß ich denn mit bangem Schmerze von meinem Freund geschieden sein‹. Die Arie ist gerade für Holly charakteristisch. Ihm gelingt es, das zarte Empfinden des Weibes, den Trennungsschmerz Amalias darzustellen, überhaupt versteht er sich gut auf musikalische Stimmungsmalerei. Er hat manchmal etwas Mozart'sches an sich, während er anderseits von Stegmann in der Darstellung männlicher Charaktere, rauher Naturen, wie besonders in der Charakteristik des Sklavenhändlers Kaled übertroffen wird.

Von Holly haben wir noch ein zweites Türkensingspiel, das *Der Bassa von Tunis oder Julie*<sup>2)</sup> betitelt ist und aus dem Jahre 1775 stammt. Der Text stammt von Henisch.

Da der Dialog fehlt, ist es wiederum schwer, die Handlung genau zu verfolgen. Eine als Bassa bezeichnete Person kommt in dem musikalischen Teil nicht vor, wir haben daher wahrscheinlich eine Sprechpartie, wie sie der Bassa Selim bei Mozart hat, vor uns.

Julie wird von Alcindor geliebt. Sie ist gefangen, der Geliebte sucht sie zu befreien. Dabei gerät er in große Gefahr, Hassan und Gripos, wahrscheinlich Beamte des Bassa, weigern sich, Alcindor Schutz zu gewähren. Schließlich gelingt es ihm aber, die Befreiung der von ihm angebeteten Julie zu erwirken.

Die Ouvertüre stellt eine Art Janitscharenmarsch dar mit folgendem Hauptmotiv:



1) Benutzt: Klavier-Auszug aus der Großherzogl. Bibl. zu Darmstadt.

2) Benutzt: Partitur aus der Großherzogl. Hofbibl. Darmstadt.

das mit dem zweiten Thema des ersten Satzes der Sinfonia von Stegmann's *Kaufmann von Smyrna* und mit dem Anfang von Mozart's »Kleiner Nachtmusik« verwandt ist.

Zur Schilderung des türkischen Milieus wird das Orchester durch Klarinetten, Hörner, Pikkoloflöten und Schlagzeug verstärkt.

Von den Bearbeitungen des *Eremit von Formentera* kommt für uns nur die von E. W. Wolf<sup>1)</sup>, Weimar gegen 1775, in Betracht, da die übrigen Behandlungen des Stoffes von Peter Ritter, Dieter, Heinz und Rungenhagen erst nach der »Entführung« erschienen. Der Stoff erinnert in einzelnen Zügen an die »Entführung«.

Nach französischer Vorlage, nämlich nach Grétry's *Les deux avares* von Meißner gearbeitet ist das Singspiel *Das Grab des Mufti*.

Das Stück lag mir in der Komposition von Johann Adam Hiller<sup>2)</sup> vor. Es erschien 1777, der Klavierauszug trägt das Datum 1779<sup>3)</sup>.

Nach einer dreisätzigen Sinfonia spielt sich eine Entführungsgeschichte vor unsern Augen ab. Der Stoff hat mehrfach Ähnlichkeit mit der *Schiara liberata* und folglich auch mit dem Bretzner'schen Entführungsstoff. Gripon mit seinem ewigen Zanken und Krakehlen ist dem Osmin verwandt, allerdings ist er nicht so grausam wie dieser, er ist mehr eine Art Albumazar-natur. Der schmachkende Liebhaber Wilhelm trägt verschiedene Züge Belmonte's an sich.

Die Janitscharenchöre sind dem türkischen Charakter des Stoffes angemessen. Von besonderer Wirkung ist der feierlich klingende Gesang der die Abendrunde machenden Janitscharen:

»Die Wache kommt, seid alle still,  
Es schlafe, wer da schlafen will,  
Wer wachen muß, der schweige.  
Es weiche Tück' und Räuberei,  
Daß nicht der Unschuld Klaggeschrei  
Zum Ohr des Kadi steige.«

Als die Janitscharen zum zweiten Male auftreten, sind sie betrunken und stimmen ein feuriges Weinlied an: »Es lebe der Wein, der Schöpfer der Freude«, dessen Inhalt ganz zu Osmins Worten über den Weingenuß paßt. Es heißt bei Hiller:

»Wenn auch Mahomet uns Mädchen, Sang und Tanz verhieß, ohne den edlen Zypernwein, was wären die Mädchen? Vezir und Sultan trinken dich, trotz Mufti und Gesetzen.«

Das Weinlied hat einen ähnlichen Rhythmus wie Mozart's Janitscharenchor im ersten Akte. Das Hiller'sche Singspiel zeigt alle Eigentümlichkeiten des deutschen Singspiels, die Einfachheit in der melodischen Behandlung, die naive Charakteristik der Personen, ein Weinlied, eine Romanze usw. Am Schluß wird das Parterre aufgefordert, recht kräftig Beifall zu klatschen. Das Stück ist außer von Hiller noch von Christian Gotthilf von Baum-

1) Riemann, Opernhandbuch.

2) Benutzt: Klavierauszug aus der Kgl. Bibl. zu Berlin.

3) Inhalt bei Calmus, Die ersten deutschen Singspiele v. Standfuß u. Hiller. 1908. S. 87 ff.



garten 1778 und von Johann August Halbe (Jahr unbekannt) in Musik gesetzt worden.

Eine besondere Vorliebe für Türkenstücke scheint Joh. André gehabt zu haben. Er hat außer seiner *Entführung* noch zwei andere türkische Stoffe in Musik gesetzt. Der erste davon betitelt sich *Der Barbier von Bagdad*<sup>1)</sup>.

Almensor und die schöne Zulima lieben einander. Zulimas Sklavin Fatime vermittelt den Verkehr der Liebenden. Der Sklavin gegenüber rühmt Almensor die Vorzüge des von ihm vergötterten Mädchens. Osmin, ein gutmütiger Dummkopf, tritt auf. Man hat ihn fälschlich beschuldigt, gestohlen zu haben, und er hat die Tracht Prügel ruhig eingestrichen. In einem Liedchen macht er sich über die zahlreichen Künste des Barbiers von Bagdad lustig, der neben seinem Beruf noch Astrologie treibe, die Ader lasse und Pflaster streiche<sup>2)</sup>.

Almensor ist im Hause der Geliebten angekommen und hält mit ihr ein Plauderstündchen. Als aber der Barbier, der ihn noch kurz vorher belästigt hat, erscheint, versteckt sich Almensor in Zulimas Gemach. Der Barbier hat es gemerkt und will, da er offenbar selbst in Zulima verliebt ist, mit Almensor Handel anfangen, wird aber bei Zulima nicht eingelassen.

Das Pärchen stimmt in dem Glück, ungestört zusammenzusein, einen Hymnus auf die Liebe an.

Das ist die recht harmlose Handlung des Stückes, soweit man sie aus der Partitur, der wiederum der Dialog fehlt, feststellen kann.

Musikalisch steht das Singspiel tief unter der *Entführung* desselben Komponisten. André hat sich in dem *Barbier von Bagdad* nicht sonderlich bemüht, das türkische Milieu zu schildern; doch gelingt es ihm, warme Töne anzuschlagen, um der Sehnsucht der Liebenden nach Vereinigung Ausdruck zu geben. Mit Erfolg malt André's Musik äußere Vorgänge; so wird uns eine Prügelzene, bei der man die Stockschläge auf Osmin's Rücken niedersausen hört, mit großer Realistik vorgeführt.

Dem Osmin fehlt hier die Bosheit und Hinterlist, die ihm in den meisten Türkenstücken eigen ist; er ist vielmehr ein dummer Tölpel, der sich alles gefallen läßt. Das Duett zwischen Zulima's Sklavin Fatime und Osmin, in welchem sie den Türken wegen seiner Wichtigtuerei auslacht, erinnert an das Duett zwischen Blondchen und Osmin aus der »Entführung«.

Das zweite Türkenstück André's ist *Das Tartarische Gesetz*<sup>3)</sup>, Berlin, 1779. Der Stoff scheint viel Anklang gefunden zu haben. Es existieren noch mehrfache Behandlungen außer der André'schen. Die bekannteste ist wohl die von Zumsteeg, die zum ersten Male 1780 erwähnt wird. Sie wird von Abert eingehend besprochen. Das Stück kommt für uns indessen nicht in Betracht, da seine Handlung weit von der »Entführung« abführt.

Schon vor der »Entführung« hatte Mozart selbst ein türkisches Sujet behandelt und zwar in seiner Operette *Zaide*<sup>4)</sup>, 1780.

1) Benutzt: Partitur im Manuskript aus der Kgl. Bibl. Berlin.

2) Eine Arie ganz ähnlichen Charakters hat Knecht (in Anthologie f. Kenner u. Liebhaber d. Tonkunst I, Speyer 1789) komponiert, die einem Bader Zeisig in den Mund gelegt wird und die wahrscheinlich in ein Knecht'sches Singspiel gehört: »Ihr Leute seht, das ist der Mann, der allen Kranken helfen kann.«

3) Benutzt: Partitur im Manuskript aus der Kgl. Bibl. zu Berlin.

4) Inhalt bei Jahn, W. A. Mozart I, S. 626.

Wir haben auch hier einen Entführungsstoff vor uns, der in zahlreichen Szenen dem späteren Werke inhaltlich nahe verwandt ist.

Gomatz ist das Seitenstück zu Belmonte, Zaïde entspricht der Konstanze. Allazim, der Günstling Solimans, der den Abendländern bei der Flucht behilflich ist, hat als aufgeklärter Muhammedaner mehrere Züge des Bassa Selim an sich. Auch ein Osmin findet sich in dem Stück, doch als bloße Nebenperson.

Musikalisch ist von der Zeichnung des türkischen Milieus, die Mozart später in der ›Entführung‹ so trefflich geglückt ist, noch nicht viel zu merken, nur in der Szene, wo der Sultan seinen Zorn über den Verrat des Gomatz und der Zaïde zum Ausdruck bringt, wird eine dementsprechende Instrumentation mit Trompeten und Pauken eingeführt.

Die Einleitung des Quartetts, die durch einen kurzen Satz der Streichinstrumente geschieht, ist ein auch in der ›Entführung‹ in Konstanzes Arie (10) verwandtes Motiv<sup>1)</sup>.

Zu den Türkenstücken haben wir auch das von Großmann, einem Mitgliede der Seyler'schen Truppe gedichtete, von Chr. Gottl. Neefe in Musik gesetzte Singspiel *Adelheit von Veltheim*<sup>2)</sup>, 1780, zu rechnen. Auch dieses Stück hat jedenfalls dem Stoffe der ›Entführung‹ mehrere Züge geliehen<sup>3)</sup>.

Das Stück ist größtenteils im Stile des Singspiels gehalten, nur gelegentlich, wie in I, 9, wo wir einen großen dramatischen Monolog, aus Akkompagnato und Sekkorezitativ gemischt, vor uns haben, fällt es aus diesem Rahmen heraus.

Die Einheitlichkeit des Werkes leidet unter der Fülle der Personen, die teilweise nur geringen Anteil an der Handlung haben. Das Stück ist nach dieser Richtung hin mit Gluck's *Pilgrimen von Mekka* verwandt.

Vortrefflich gezeichnet ist der Haremswächter Mehmet, der mit dem Osmin der ›Entführung‹ große Ähnlichkeit hat.

Das türkische Milieu zu zeichnen, gelingt Neefe vor allem in den Orchestersätzen. Schon die das Werk einleitende *Sinfonia turchesa a due orchestre* mit Oboen, Klarinetten, *Flauti* und *Timpani* gibt davon einen vollgültigen Beweis.

Auch der Marsch (I, 6) mit seinem gravitätischen Hauptthema:



und mit den lärmenden Figuren:



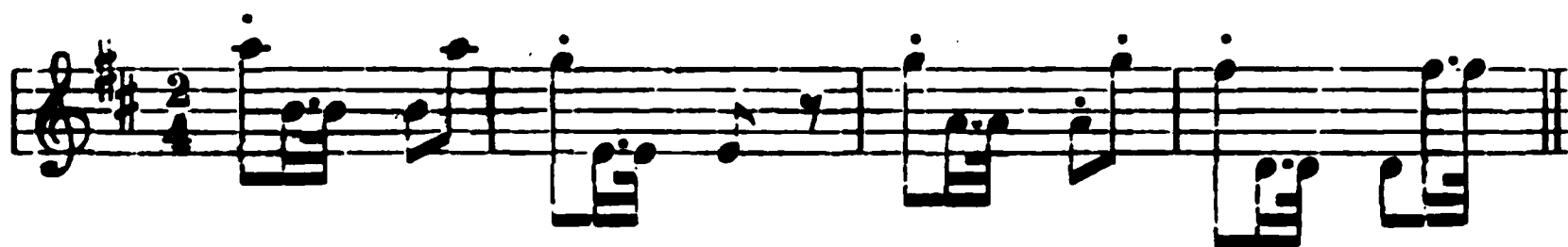
ist bestimmt, den rauschenden Charakter der türkischen Musik zu malen.

Desgleichen verdienen die *Sinfonia di guerra* am Anfang des vierten Aktes und der sich anschließende Kriegsmarsch der Janitscharen, deren Fanatismus besonders in dem markanten Motiv:

1) Jahn a. a. O. I, S. 632 ff.

2) Benutzte Partit. aus Kgl. Bibl. Dresd., Ms.

3) Inhalt s. H. Lewy, Chr. Gottl. Neefe, Rost. Diss. 1901, S. 57 ff.



zum Ausdruck kommt, als Muster türkischer Milieuschilderung besondere Erwähnung.

### Die ›Entführung aus dem Serail‹ in ihren verschiedenen Kompositionen.

Die ›Entführung‹ liegt uns in vier Kompositionen vor. André und Mozart haben sie 1781, Dieter hat sie 1784, Knecht 1790 in Musik gesetzt. Eine weitere musikalische Bearbeitung von Kuzzi wird bei Gerber erwähnt, doch konnte ich den Fundort der Partitur nicht ermitteln.

Wir haben zwei verschiedene Fassungen des Textes zu unterscheiden; einmal das von Bretzner für André geschriebene Libretto und zweitens die von Stephanie dem Jüngeren für Mozart gelieferte Bearbeitung, die Bretzner öffentlich<sup>1)</sup> als eine Verballhornisierung seines Textes bezeichnete. Der Hauptunterschied der Fassungen besteht, wie schon Jahn<sup>2)</sup> gezeigt hat, darin, daß die eigentliche Entführungsszene sich bei Bretzner in einem Ensemblesatz (Sextett) abspielt, während Stephanie diesen Teil durch gesprochenen Dialog ersetzt.

Auch sonst sind auf Mozart's Veranlassung mehrere Änderungen angebracht, wo der Komponist glaubte, daß der Musiker neben dem Dichter nicht genügend auf seine Rechnung komme. Andere Änderungen wurden dadurch nötig, daß Mozart der Individualität einzelner Sänger Rechnung tragen wollte.

André und Dieter haben den Text in der Originalfassung, Mozart und Knecht den umgearbeiteten Text in Musik gesetzt. Das Verhältnis der Komponisten untereinander stellt sich im allgemeinen folgendermaßen dar:

Dieter ist aus der Schule Jommelli's hervorgegangen und weist infolgedessen unter allen die meisten italienischen Züge auf. Auch die Schule der Mannheimer Sinfoniker ist auf ihn nicht ohne Einfluß geblieben.

Knecht, der Musikdirektor aus Biberach, gehörte zu dem Freundeskreise Wieland's und teilte mit diesem seine Vorliebe für das deutsche Singspiel. Da er auch mit Jommelli und den Mannheimern bekannt wurde, so finden sich auch bei ihm oft italienische Züge und Anklänge an den Mannheimer Stil. Von den norddeutschen Komponisten haben besonders Joh. Christian Bach und Graun auf ihn Einfluß gehabt.

Bei Dieter und Knecht spielt das Malerische eine große Rolle, das besonders seit den Orchestermotetten in den Jommelli'schen Opern aus der Stuttgarter Zeit sehr beliebt war. Vielleicht haben auch die Deller'schen Ballette und die Zumsteeg'schen Jugendopern auf Knecht und Dieter gewirkt.

Die André'sche Komposition hat ihren Schwerpunkt in volkstümlichen Elementen. Einfache Singspiellieder sind André's eigentliches Gebiet. Seine Kompositionsweise nähert sich am ehesten der Art Joh. Adam Hiller's.

Für Mozart bedeutet die ›Entführung‹ einen wichtigen Abschnitt in seiner Entwicklung. Italienische Elemente fehlen zwar keineswegs, aber die

1) Berliner Lit. u. Theaterzeitung 1783, II, S. 398 ff.

2) O. Jahn, a. a. O. I, S. 747 ff.

Grundzüge der Behandlung sind deutsch. Zum ersten Male rückt er hier mit voller Absicht innerlich von den Italienern ab. Der Vergleich mit den andern Komponisten zeigt deutlich, worauf es Mozart in der »Entführung« eigentlich ankam. Wenn hier überhaupt auf die Kompositionen von Dieter, Knecht und André eingegangen wird, so geschieht das nicht wegen der eigenen Bedeutung dieser Werke, sondern nur, um zu veranschaulichen, worauf es Mozart ankam, und so die Stellung seines Werkes im deutschen Singpiel sowohl, wie in Mozart's eigenem Schaffen genauer zu bestimmen.

### Die Ouvertüren.

Dieter eröffnet sein Werk mit einer Sinfonia, *Allegro vivace*, die die Form des Sonatensatzes hat. Der Einfluß der Mannheimer Schule zeigt sich in der Thematik, vor allem in dem gleich einer Rakete aufschießenden Hauptthema:



Für die Gegenüberstellung der Themen hat Jommelli<sup>1)</sup>, der schon früher den thematischen Dualismus in seine Sinfonien eingeführt hatte, das Vorbild abgegeben. An die italienische Art gemahnt auch ferner die zwar korrekte, aber nichtssagende Durchführung. Nur der Schluß ist wegen der Mancandostelle und ihrer eigenartigen Harmonik bemerkenswert. Wahrscheinlich ist hierin eine Beziehung auf den Konflikt der Handlung zu finden, wie ja auch Jommelli in seinen Eingangssinfonien öfters darauf hinweist.

In dem Knecht'schen Klavierauszuge fehlt die Ouvertüre. André hat, wie Dieter, zwei kontrastierende Themen:

#### Thema 1.



#### Thema 2.



Das zweite Thema, mit dem die Oboe solistisch aus dem Orchester hervortritt, ist ein ausgesprochenes Gesangsthema im Sinne der Mannheimer.

Mozart zeigt schon durch die Wahl seiner Instrumente — Pikkolo-Flöten, Klarinetten, Pauken, Trompeten, Becken und der Tamburo grande — worauf er hinaus will. Im übrigen verfolgt dieses Orchesterstück als das erste seiner Gattung die Tendenz, die Kretzschmar<sup>2)</sup> bei Besprechung der »Figaro«-Ouvertüre charakterisiert:

»Diese unscheinbar gewordenen, abgespielten Orchesterstücke sind wunderbare Prologe, die auf den hohen Standpunkt hinaufheben, von dem aus Mozart auf die bunte Welt seiner Dramen herabblickt. Da wird denn dieser Figaro gleich mit der ersten, phantastisch, heimlich und gedämpft dahinhuschenden Achtelfigur ins

1) Vgl. Abert, N. Jommelli als Opernkomponist, 1908. S. 151.

2) Jahrb. der Musikbibl. Peters 1908. S. 64.

Reich der Sommernachtsträume versetzt, und diesem Anfang entsprechend eilen die verfänglichen Szenen, der moralischen Schwere entkleidet vorüber.

Wie im »Figaro« hat Mozart auch in der »Entführung« mit den schnell dahingleitenden Figuren der Ouvertüre in dem Prestosatze über das Stück eine Art von Märchenstimmung gebreitet.

**Nr. 1. Arie des Belmonte:** Hier soll ich dich denn sehen . . .

Bei Dieter und André fehlt die Arie. Knecht macht aus ihr ein harmloses Singspielliedchen ohne rechte Charakteristik:



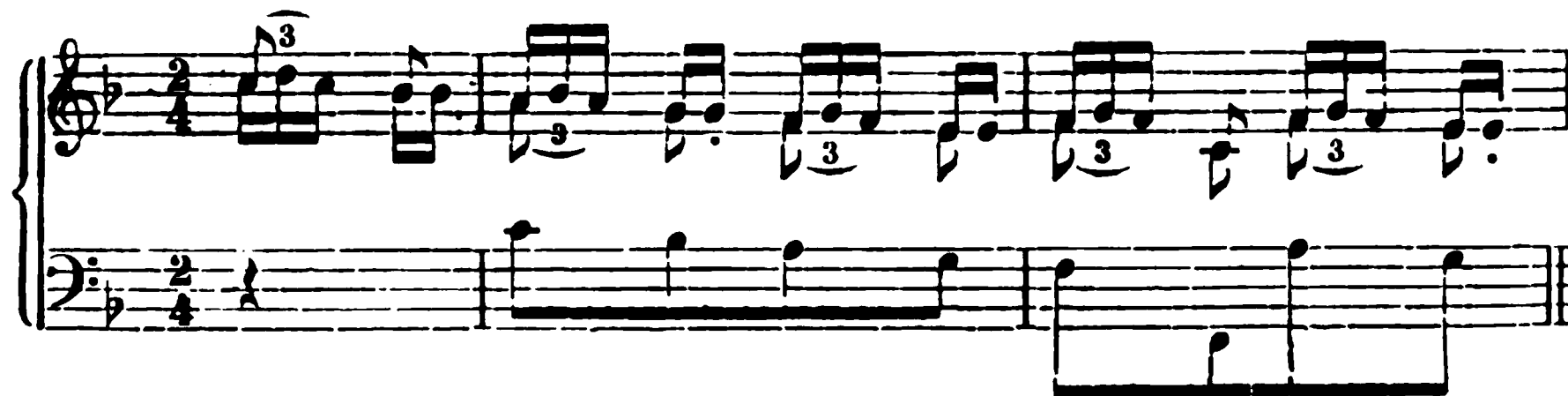
Bei Mozart hat diese Arie eine ganz besondere Stellung. Sie gehört gewissermaßen noch zur Ouvertüre, die ja ohne rechten Schluß ist. Die Arie gibt uns die Antwort auf die im Mittelsatz der Ouvertüre gestellte Frage. Dort war die elegische Klage in C moll ein fremder Gast in dem bunten, märchenhaften Treiben gewesen, der wohl andeuten konnte, daß Mozart mit seiner Komposition eine tiefere Auffassung des ganzen Stoffes anstrebte, aber diese Absicht war zunächst nur ganz unbestimmt zum Ausdruck gekommen. Jetzt sehen wir auf einmal klar und deutlich die Grundlinien der Mozart'schen Auffassung seines Stoffes vor uns. Er will gleich zu Anfang das ethische Grundmotiv des Ganzen, die Treue des Liebespaares und seine Gemüts tiefe, ins hellste Licht stellen.

**Nr. 2a. Lied Osmins.**

Weder bei Dieter

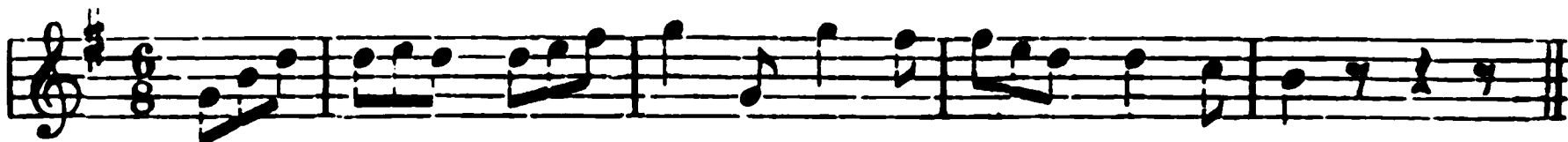


noch bei Knecht





noch bei André



findet sich eine Spur der Charakteristik des unheimlichen Gesellen. Was sie uns geben, sind einfache Singspielliedchen Hiller'schen Stils ohne jede Charakteristik, die ebensogut jeder beliebigen anderen Person in den Mund gelegt sein könnten.

Mozart hat uns bereits in Nr. 1 in eine idealere Sphäre, als sie in dem gewöhnlichen Singspiel herrschte, hineingeführt. Hier geht er konsequent weiter, indem er nun im schärfsten Kontrast den Gegenspieler des Paares, Osmin, vor uns stellt. Daß hier die französische Oper (Duni) und die italienische Buffooper vorbildlich waren, geht aus Kretzschmar's Ausführungen hervor. Aber alle Vorbilder treten zurück gegenüber der Originalität und Geschlossenheit dieser Figur. Auch daß Mozart als einziger der vier Komponisten die Molltonart wählt, und zwar gerade *Gmoll*, das bei ihm stets etwas Besonderes zu sagen hat, unterscheidet ihn von den übrigen Komponisten. Der Grundcharakter dieser Osmingestalt ist mürrisch und schwerfällig, aber hinter dieser Schwerfälligkeit lauert eine brutale Sinnlichkeit, die immer deutlicher in der Sprache des Orchesters zum Ausdruck kommt. Gerade der Vergleich dieses einfachen Strophenliedes mit dem der anderen Komponisten rückt Mozart's Kunst in das rechte Licht.

#### Nr. 2b. Duett: Belmonte und Osmin.

Bei Dieter und André fehlt das Duett.

Knecht ist hier erfolgreich bemüht, den Osmin, dessen Charakteristik ihm in dem Strophenlied nicht recht geglückt ist, wenigstens in seinen Grundzügen zu zeichnen, besonders scheint die kräftige Baßführung auf Osmin hinzuweisen, der, wenn man ihn reizt, recht wütend werden kann. Am Ende verfällt Knecht wieder in einen graziösen, aber durchaus physiognomielosen Allegrettosatz. So ist auch hier die Charakteristik dem leichten Singspielton aufgeopfert.

Mozart stellt auch hier zunächst noch Osmin in den Vordergrund. Was hier geschildert wird, ist die Stufe für Stufe zum Ausdruck kommende Brutalität des finsternen Gesellen. Charakteristisch sind für ihn auch hier die Molltonarten, *Amoll*, *Gmoll* und *Dmoll*. Belmonte gerät im Gegensatz zu Osmin nur langsam in Wallung, erst bei den kanonischen Einsätzen wird auch er aufgeregter. Sein mit Schalkhaftigkeit gepaarter Gleichmut, wie er in der Orchestersprache zum Ausdruck kommt, steigert Osmine Wut, die sich dann im Schlußsatze (*Ddur*) in einer geradezu lapidaren Weise entläßt, wie uns die grobkörnige Melodik zeigt, die fast planlos auf- und niedergeht.

1) Jahrb. der Musikbibl. Peters 1905, S. 61.



**3. Arie Osmins:** »Solche hergelaufenen Laffen«.

Bei Dieter und André fehlt die Arie.

Knecht bemüht sich, die wilde Erregung, die sich Osmins bemächtigt hat, auszumalen, doch tut er das mit durchaus konventionellen Mitteln, wie der Anfang des Ritornells



zeigt. Auch das Hauptmotiv:



stammt aus dem Schatz der *opera buffa*.

Auch für Mozart war die *opera buffa* vorbildlich, aus ihr stammen vor allem die in der Melodik enthaltenen großen Intervallsprünge, die weiten Skalengänge, das Hängenbleiben an einzelnen Motiven, die immer wiederholt werden, besonders in dem *Allegro assai*: »Erst geköpft, dann gehangen«. In dieser Arie wird die Charakteristik Osmins konsequent weitergeführt. Der Anfang knüpft mit seiner Brutalität an das Vorhergehende an. Es zeigt sich uns zuerst maßlose Selbstgefälligkeit, dazu kommt aber noch eine gehörige Dosis Dummheit bei den Worten: »Ich hab' auch Verstand«, die das kichernde Orchester bespöttelt, zum Schluß dringt die fanatische Grausamkeit des Türken deutlich hervor. Erst jetzt ist Osmins Bild vollständig. Wie wichtig Mozart diese Zeichnung war, zeigt das Anhängsel: »Drum beim Barte des Propheten«, über das sich Mozart<sup>1)</sup> selbst des weiteren ausläßt.

**Nr. 4. Arie Belmontes:** »O wie ängstlich, o wie feurig«.

Dieter schreibt eine Koloraturarie nach dem Muster Jommelli's, den er bis in die Bewegungen der zweiten Violine hinein kopiert. In derselben zeigt sich auch seine Vorliebe für Blasinstrumente<sup>2)</sup>. Belmonte singt hier durchaus im Stile der Helden der *opera seria*, wie denn überhaupt die Vermischung der beiden Gattungen, des Singspiels mit der *opera seria*, bei ihm besonders in die Augen fällt. Freilich war Hiller hier bereits vorangegangen. Wenn Hiller<sup>3)</sup> in seinem »Krieg« 1772 die Marketenderin eine Bravourarie singen läßt, so wird man das bei dem ganz im Italienertum aufgewachsenen Dieter ganz begreiflich finden.

Knecht steht unter dem Einfluß des Stimmungsbildes, das Mozart in dieser Szene entworfen hat. Die Anlehnung an das Mozart'sche Vorbild zeigt sich sogar bis in Einzelheiten hinein:

1) Vgl. Brief v. 26. Sept. 1781.

2) Näheres darüber vgl. Musik. Realzeitg. v. 19. VIII. 1789.

3) Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, 1908, S. 70.



Wo er Eigenes zu geben bemüht ist, wie in dem Mittelsatz, wird er banal. Von der Orchestermalerei Mozart's findet sich bei ihm keine Spur.

André schreibt wie Dieter eine Koloraturarie, die in mehreren Begleitfiguren Mozart's Vorbild erkennen läßt.

Mozart zeichnet einen jener ahnungsvollen Gemütszustände, in deren Schilderung — man denke nur an die köstliche Figur des Cherubin, die Kretzschmar als eine Art »männlichen Backfisch« gezeichnet hat — er auch später Meister ist. Der Grundton ist die Seeligkeit über das nahe Liebesglück, die denn auch am Schluß voll hervorbricht. Trübe Schatten ziehen durch Belmontes Seele. Die Aufgabe, sie zu zeichnen, fällt in erster Linie dem Orchester anheim. Die dazu verwendeten Figuren entstammen dem hierin besonders reichen Arsenal der italienischen Oper, indessen ist die Tonmalerei durchaus fein und diskret angebracht. Italienisch ist auch die stockende, seufzerartige Melodik, die in der Oper gern auf Worte wie *pal-pitar* usw. vorkommt (vgl. Jommelli, *Fetonte*, Duett I, 4). Es ist eine »empfindsame« Arie im Sinne des 18. Jahrhunderts, vom Genie in höchster Weise verklärt und in den Dienst der dramatischen Charakteristik gestellt.

#### Nr. 5. Der Janitscharenchor.

Dieter glaubt in seinem Janitscharenchor dadurch türkisches Wesen zum Ausdruck zu bringen, daß er nach Jommelli'schem Vorbild die Violinen und Bässe Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelläufe auf- und abrennen läßt. Das zu grunde liegende Hauptthema vertritt einen bekannten Typus der neapolitanischen Opernsinfonia:



Man vergleiche damit das Thema 2 des ersten Satzes der Sinfonie zu Stegmann's *Kaufmann von Smyrna*, ferner den Anfang der Ouvertüre zu Holly's *Bassa von Tunis*, endlich den Anfang von Mozart's »Kleiner Nachtmusik«. Calmus<sup>1)</sup> führt auch das Einleitungsmotiv der ersten Leporelloarie auf einen ähnlichen Ursprung zurück.

Knecht strebt im ersten Janitscharenchor individuelle Führung der einzelnen Stimmen an. Er stellt die höheren Stimmlagen den tieferen gegenüber und vereinigt sie dann. Die Melodie ist außerordentlich feurig:



1) Calmus, a. a. O. S. 80.

Am besten gelungen ist Knecht das frische, den Chor abschließende, mozartisch klingende Allegretto,  $\frac{6}{8}$  G dur: »Weht ihm entgegen, kühlende Winde«.

André's Janitscharenmusik zeichnet sich durch eine jener frischen, anmutigen Melodien aus, an denen das deutsche Singspiel so reich ist. Er hat die einfachste Tonart, C dur, gewählt; die Instrumentation, Streichquartett mit Oboen, Fagotts, Hörnern, weist nichts auf, woraus man auf ein Betonen des türkischen Elementes schließen könnte. Der Chor beginnt:



Mozart hat nach dem Vorbild Gluck's (*Pilgrime von Mekka*) seiner Musik im Rhythmus und in der Instrumentation ein türkisches, wenigstens exotisches Gepräge zu geben versucht. Er hat wieder die Pikkoloflöten, Klarinetten, Oboen, Fagotts, Hörner, Tromben, Timpani, Triangeln, Piatti und den Tamburo grande herangezogen, um das Streichorchester zu verstärken. Der Rhythmus des Chores wirkt eigentümlich exotisch durch die immer in den nächsten Takt hinübergezogenen Töne<sup>1)</sup> und durch die merkwürdige, sich immer wiederholende Figur<sup>2)</sup>, auf deren Verwandtschaft mit einer Figur in Gluck's *Pilgrimen* ich bereits früher hingewiesen habe.

**Nr. 6. Arie Constanzes:** »Ach ich liebte, war so glücklich«.

Dieter und André haben beide eine große Koloraturarie an dieser Stelle. Beide geben Virtuosenstücke im schlechten Sinne. Dieter's Arie klingt besonders bei der Wiederholung von »Ach ich liebte« an Mozart an.

Auch Mozart hat die Arie als Koloraturarie behandelt. Er war sich, wie aus einem Brief an Leopold Mozart<sup>3)</sup> hervorgeht, dessen wohl bewußt, daß die Arie der Constanze nicht angemessen sei. Seine Worte »soviel es eine welsche Bravouraria zuläßt«, sind bezeichnend für seine allmähliche Abwendung vom Italienertum. Daß der herrische Charakter nicht zum Singspiel paßt, bemerkt schon Jahn<sup>4)</sup>. Bedenklich ist, daß das Stück gerade das erste ist, was Constanze zu singen hat. Wir erhalten dadurch ein schiefes Bild von ihrem Wesen, das erst in ihrer zweiten Arie richtig gestellt wird. Constanze ist somit entschieden gegen Belmonte im Nachteil, der gleich in seinen ersten Gesängen mit klaren Strichen gezeichnet ist.

Knecht ist der einzige, der sich innerhalb des Rahmens des Singspiels hält. Er gibt ein einfaches Lied in G moll, das die tiefe Wehmut des Mädchens trefflich zum Ausdruck bringt, so daß hier seiner Komposition unter allen vieren der Preis gebührt.

**Nr. 6. Terzett.**

Dieter beginnt mit einem wenig charakteristischen, aus der italienischen Oper entlehnten Thema:



1) Vgl. Klavierauszug Peters, S. 36, System 1, Takt 1, 2, 3, 5, 6, 7 usw.

2) Ibidem, System 2, Takt 1.

3) 26. September 1781.

4) Jahn, a. a O. I, S. 760

Dann aber fährt er in so breiten, behaglichen Strichen fort, daß seine Musik zu dem lebhaften Text und der allseitigen Aufregung in keinem Verhältnis steht. Es fehlt dem Terzett vor allem die Steigerung.

Knecht leitet mit einigen kräftigen Strichen, die auf Osmins Bosheit hindeuten, das Terzett ein:



Aber es kommt nicht, wie bei Mozart, zu einem verschlungenen Gewebe der einzelnen Stimmen untereinander, sondern diese lösen einander in der Weise ab, daß entweder Osmin oder Belmonte zugleich mit Pedrillo singt.

Auch André's Terzett ist verhältnismäßig anspruchslos; was ihn Knecht gegenüber auszeichnet, ist der Versuch selbständiger Stimmführung. An mehreren Stellen des Terzetts läßt sich der Einfluß der Mannheimer Schule erkennen.

Mozart hat das Terzett in C-moll komponiert. Da die Beteiligten ein förmliches Durcheinandergeschrei zu erheben haben, also die einzelne Stimme gleichsam unterdrückt wird, so bot sich wenig Gelegenheit, die einzelnen Personen noch näher zu charakterisieren. Es kam auch Mozart, wie wir aus dem Brief vom 26. Sept. 1781 an den Vater wissen, hier hauptsächlich darauf an, einen möglichst lebendigen, flotten Aktschluß zu erhalten. Die dramatische Situation wird nur in ihren Grundzügen durch den kunstvollen Satz geschildert, es ist also in erster Linie Situationsschilderung, aber keine Charakteristik erstrebt. Dies zeigt sich namentlich bei Belmonte, der ebenso aufgereggt singt, wie die andern. Zweifellos sind die italienischen Buffofinales für diesen Satz vorbildlich gewesen.

## II. Akt.

Dieter. Nur bei Dieter hat der zweite Akt eine instrumentale Einleitung, eine Sinfonie in einem Satz. Ob ihr energisches, fast trotzig zu nennendes Motiv:



mit den Janitscharen und ihrem Fanatismus oder mit dem ewig polternden Osmin in Verbindung zu bringen ist, mag dahingestellt sein.

### Nr. 8. Arie Blondes: »Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln«.

Dieter. Das Blondchen, das uns hier von Dieter vor Augen gestellt wird, ist von großer Zartheit. Für seine Komposition waren die Worte »Zärtlichkeit und Schmeicheln« ausschließlich maßgebend. Gerade dieses Stück mit seiner innigen Anmut zeigt deutlich, daß Dieter's Stärke auf dem Gebiet der einfach liedmäßigen Formen lag, während er beim Übergang zur großen Arienform regelmäßig sein Talent überspannt. Von einer Zeichnung des in den Worten »doch mürrisches Befehlen« usw. gegebenen Kontrastes hat er abgesehen. Von Mozart hat Dieter die sich wiegenden Sechzehntelfiguren



entlehnt. Auffallenderweise hat Dieter auch die Taktart  $\frac{2}{4}$  und die helle Tonart Adur mit Mozart gemein.

Auch Knecht's Arie hat dieselbe Tonart und ähnelt der Mozart'schen im Rhythmus. Besonders die von Knecht verwandte Schlußfigur auf die Worte »So Lieb' als Treu' entweicht« erinnert an Mozart.

André gleicht Dieter darin, daß er nur die Zartheit Blondchens zum Ausdruck bringt, dagegen versagt, wo die Musik ihren Ärger über die Behandlung durch Osmin darstellen müßte.

Mit den wenigen Einleitungstakten führt uns Mozart das schelmische, verliebte Ding in unnachahmlicher Weise vor. Bezeichnend ist hier die Ähnlichkeit mit dem »Veilchen«.

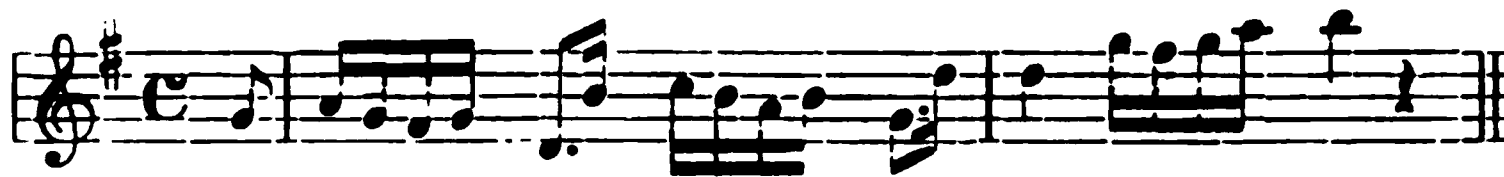
In Figuren wie Klavierausz. Peters, S. 55, System 4, Takt 1 ff., die einzelnen Stellen in Satz 1 der Sinfonia Cdur mit der Schlußfuge ähneln, zeigt uns Mozart, daß hinter dieser Heiterkeit und Anmut doch ein gutes Stück zielbewußter Energie steckt, das dann alsbald in dem Duett mit Osmin zu recht drastischem Ausdruck kommt.

#### Nr. 9. Duett.

Bei Dieter und André fehlt das Duett.

Für Mozart ist die Lage folgende: Osmin ist verliebt in Blonde, auf der andern Seite fürchtet er die angedrohten Prügel. Er versucht es zunächst mit der ihm eigenen Brutalität, indem er Blonde mit dem Gewicht seiner Persönlichkeit auf die Worte: »Bis du zu gehorchen mir schwörst« zu imponieren sucht; aber gegen die Zungenfertigkeit Blondes kommt er nicht auf, und in seiner Verlegenheit wiederholt er sich andauernd. Als Blonde ihn immer mehr lächerlich macht, ist er völlig geschlagen. In dem Cmol-Andante kommt seine Resignation zum Ausdruck, und zwar in derselben plumpen Weise, die für ihn charakteristisch ist. Aber auch hier wird er alsbald von Blonde übertrumpft, die auf seiner Melodie alsbald einen schnippischen, verzierten Gesang aufbaut. Im Schlußallegro ist er endgültig besiegt. Blonde ist es, die in dem imitatorischen Spiel den Ton angibt. Schließlich bringt es Osmin garnicht mehr zu eigenen musikalischen Gedanken, sondern plappert der Blonde alles willenlos nach. Das Ganze ist ein Meisterstück der Charakteristik.

Knecht hat offenbar eine ähnliche Entwicklung beabsichtigt. Auch er zeichnet zuerst den Zorn Osmins:



dann freilich löst sich alles in Wohlgefallen auf. Eine tändelnde Singspielmelodie erscheint, von dramatischen Gegensätzen ist nicht mehr die Rede.

#### Nr. 10. Rezitativ und Arie Konstanzes: »Welcher Kummer herrscht in meiner Seele«.

Dieter hat wieder eine ausgebildete Koloraturarie. Nach Mozart's Vorbild verwendet er Synkopen und flüchtig abgebrochene Sechzehntelfiguren. Die Oboe begleitet solo die Klagen Konstanzes.

Bei Knecht finden wir, offenbar nach Mozart's Vorbild, ein ausdrucksvolles Akkompagnato, dann folgt eine elegische Klage:



die freilich in ihrem weiteren Verlaufe wenig individuelle Züge enthält.

Die André'sche Arie atmet echtes Gefühl. Am besten gelungen ist der Mittelsatz in Gmoll. Die Instrumentalbegleitung zeichnet sich auch hier durch schöne Flöten- und Oboensoli aus.

Die aus der Tiefe langsam heraufsteigende Figur der Violoncelli und der Bässe, mit der Mozart das Akkompagnato einleitet, verleiht dem Schmerze des von der Seite des Geliebten gerissenen Mädchens ergreifenden Ausdruck. Die kurzen Seufzer, die in bedeutsamer Weise an Belmonts Arie Nr. 2 erinnern, führen uns den Kummer des Mädchens vor Augen. Charakteristisch ist auch hier die Wahl der Tonart: Gmoll.

In dieser Arie haben wir Konstanze vor uns, wie sie sich Mozart eigentlich gedacht hat. Alles Pathos der *opera seria* ist geschwunden, der Ausdruck der Empfindung ist durchaus natürlich und wahr. Jahn erblickt hier ein Träumen von entschwundenem Glück. Das hätte wohl bei Mozart einen anderen Ausdruck gefunden, hätte hellere Empfindungen hervorgerufen. So aber beherrscht Konstanze durchaus das Gefühl des Schmerzes, der niemals zum offenen Ausdruck gelangt, sondern sich in sanfter, resignierter Weise äußert. Die Verwendung der Blasinstrumente wirft einen elegischen Schimmer über das Ganze.

#### Nr. 11. Arie Konstanzes: »Martern aller Arten«.

Bei Dieter und André fehlt die Arie. Die Knecht'sche mit dem Hauptmotiv:



zeigt deutlich, daß Mozart's Bravourarie das Vorbild für sie abgegeben hat. Das Vorspiel mit seinen Synkopen und den spitzen Stakkatofiguren soll die Qualen, die Konstanze bevorstehen, veranschaulichen. In Tonmalereien leistete Knecht, wie seine zahlreichen Programmsinfonien<sup>1)</sup> zeigen, ja überhaupt Bedeutendes.

Jahn weist mit Recht darauf hin, daß bei Mozart eine die Handlung aufhaltende Einlage vorliegt. Wir sehen hier ein Konzertstück von reinstem Wasser vor uns, mit vier obligaten Instrumenten. Das Interesse liegt nicht auf der dramatischen, sondern auf der musikalischen Seite, die denn auch mit wahrem Raffinement bedacht ist. Freilich überragt die Arie die bedeutenden Schöpfungen in den gleichzeitigen italienischen Opern keineswegs. Die Koloraturen sind übermäßig ausgedehnt und entsprechen, wie auch in Mozart's Jugendopern, nicht immer der im Texte gegebenen Stimmung. Besonders nachteilig ist die nahe Nachbarschaft mit der vorhergehenden Arie

1) Musik. Realzeitung Nr. 8 vom 24. Febr. 1790.



Konstanzes, deren Charakteristik hier aufs neue zerrissen wird. Gerade diese Arie hat denn auch neben den Arien der Königin der Nacht in der »Zauberflöte« dem gerechten Urteil über die Neapolitaner lange hindernd im Wege gestanden.

**Nr. 12a. Arie Blondes:** »Welche Wonne, welche Lust«.

Knecht's Komposition ist durchaus einfach und hält sich im Rahmen des Singspielliedchens. Daß es wie Mozart's Lied in G dur ist, ist wohl nicht rein zufällig.

Bei Mozart haben wir ebenfalls an dieser Stelle ein einfaches, dem Singspiel angemessenes Liedchen. Das hastige, atemlose Tempo, das sich auch in den Sechzehntelfiguren der 2. Violine zeigt, ist dem Leben glücklich nachgebildet.

**Nr. 12b. Duett:** »Hoffnung, Trösterin im Leiden«.

Anstelle der Arie Blondchens finden wir bei Dieter und André ein Duett zwischen Konstanze und Blonde: »Hoffnung, Trösterin im Leiden«, das wegen Mangel an irgendwelchen neuen Gedanken eigentlich überflüssig ist.

Dieter bedient sich der volkstümlichen Form des Rondos:



das bei ihm sehr beliebt ist.

Die André'sche Komposition ist ebenfalls in der volksmäßigen Liedform gehalten, doch wird die hoffnungsfreudige Stimmung des Mädchens hier besser getroffen als bei Dieter.

**Nr. 13. Arie Pedrillos:** »Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite«.

Die Dieter'sche Arie weist so wenige für Pedrillo besonders charakteristische Züge auf, daß man sie ebensogut jeder andern Person in den Mund legen könnte.

Die Knecht'sche Arie ist ein flotter Satz, der zu dem aufgeweckten Pedrillo vortrefflich paßt.

André hält sich auch in dieser Arie wieder durchaus in den liedmäßigen Formen des deutschen Singspiels. Mit den verhältnismäßig einfachen Formen des Singspiels gelingt es ihm, Pedrillo außerordentlich treffend zu zeichnen.

Mozart gibt uns wieder ein Kabinetstück seiner feinen Charakterisierungskunst. Der übertriebene Lärm, mit dem Pedrillo den Kampfesruf erhebt, ist schon an und für sich geeignet, Zweifel an seiner Tapferkeit zu erwecken. Vollends aber die zögernde Melodie bei »Nur ein feiger Tropf verzagt« läßt uns einen deutlichen Blick in seine Seele tun, in der neben aller Geriebenheit doch eine gehörige Dosis von Furchtsamkeit vorhanden ist.

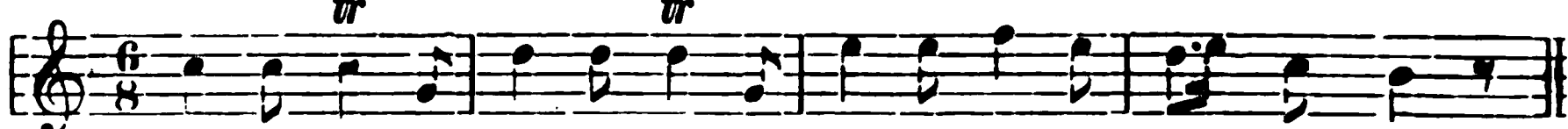
**Nr. 14. Duett: Osmin und Pedrillo.**

Dieter, Knecht und André begnügen sich hier mit volkstümlichen Trinkliedern. Ihre Versuche, Situationen und Charaktere zu schildern, kommen über Ansätze nicht hinaus:

Dieter.



Knecht.



Vi-vat Ba-chus, Ba-chus le-be, Ba-chus war ein bra-ver Mann.

André.



Die André'sche Komposition erzielt schon durch den gewählten Sizilianorhythmus eine gewisse Frische. Der Mittelsatz in Gdur enthält eine wirk-same Steigerung, da wo Osmin seine Unentschlossenheit überwindet und zum Trunk ansetzt. Hier tritt in den Violinen eine neckische, von Humor sprudelnde Melodie ein:



In der Komposition des Duetts ist Mozart den drei andern Komponisten völlig überlegen. Mit einem gewissen Raffinement wird die schwüle Stimmung durch Einführung der Pikkoloflöten von Mozart gezeichnet. Ganz ähn-lich charakterisiert er den Monostatos in der »Zauberflöte« in »Alles fühlt der Liebe Freuden«. Der bereits stark angeheiterte Osmin wird gegenüber dem nüchternen Pedrillo durch größere Beweglichkeit in der Melodie ge-zeichnet. Er ist überhaupt die Hauptperson des Duetts, sein toller Übermut wird bis zum Schluß andauernd gesteigert.

**Nr. 15. Arie Belmontes:** »Wenn der Freude Tränen fließen«.

Bei Dieter und André fehlt die Arie.

Knecht's Lied, das sich durch eine gefällige Melodie auszeichnet, bringt, wenn auch in wenig individueller Weise, die Freude des Jünglings, der sein Mädchen wieder errungen hat, zum Ausdruck.

Bei Mozart spiegelt sich das Glücksgefühl Belmontes nach dem Wieder-sehen nicht in leidenschaftlichen Ausbrüchen der Freude, sondern in stiller Schwärmerei wieder. Bezeichnend dafür ist das immer wiederkehrende Motiv<sup>1)</sup>, ein echt deutscher Gemütszug. Daß die Grundstimmung eine ruhige ist, zeigt die konstante Festhaltung der Tonart, die nur leicht moduliert. Der schwärmerische Grundcharakter zeigt sich in der charakteristischen Verwen-dung der Chromatik in beiden Sätzen.

**Nr. 16. Das Quartett.**

An den Schluß des zweiten Aktes hatte Mozart den großen Ensemble-satz, die eigentliche Entführungsszene, verlegen wollen. Aus verschiedenen Gründen aber, in erster Linie, weil die Haupthandlung damit bis auf den

1) Klavierauszug Peters, Seite 98, Syst. 2, Takt 2ff.

Begnadigungsakt des Bassa beendet gewesen wäre und man daher für den letzten Akt eine neue Intrige hätte erfinden müssen, wurde von der Entführungsszene am Ende des 2. Aktes abgesehen, und man brachte sie daher im 3. Akt in dialogischer Form.

Knecht beginnt sein Quartett mit einem treuherzigen Satz, der an das Vaudeville bei Mozart anklingt:



Die Beteiligten singen zuerst hintereinander, dann homophon zusammen. Bei »doch ach« geht Knecht in *Dmoll*,  $\frac{6}{8}$  Takt, über, die Stimmführung ist die gleiche wie vorher, die beiden Liebespaare werden in der Charakteristik voneinander nicht geschieden. Bei den Worten »Ach, Konstanze« stellt sich das Thema wieder ein, das bei »Es lebe die Liebe«, *Vivace*,  $\frac{3}{8}$  Takt, wiederkehrt. Rein musikalisch ist das Stück mit seinem Streben nach Einheitlichkeit von guter Wirkung, freilich dramatische Gegensätze bietet es nicht.

Das Mozart'sche Quartett ist häufig als ein Vorläufer der späteren Finales angesehen worden. Ein Finale im Sinne der italienischen *opera buffa* ist es indessen nicht, denn es fehlt der rasche dramatische Situationswechsel. Dafür kommen die Probleme, die der Text stellt, der Musik von selbst entgegen: Wiedersehensfreude, Eifersucht, Versöhnung. Der erste Abschnitt, bei dem sich auch die Diktion des Textes auf leidlicher Höhe hält, beruht bei Mozart auf einem froh aufjubilenden Motiv<sup>1)</sup>, das später in der Leporelloarie



in ironischer Beleuchtung erscheint. Es ist ein Motiv, das der neapolitanischen Oper von jeher sehr geläufig war<sup>2)</sup>.

Die Harmonik ist, dem heiteren Grundton entsprechend, durchaus einfach. Auf *Ddur* folgt *Adur*. Die Erregung liegt hauptsächlich in der häufigen Achtelbewegung der Singstimmen. Nur einmal wirft die drohende Gefahr ihre Schatten leise hinein, schließlich macht sich aber das Glücksgefühl in einer flüsternden Zwiesprache zwischen Orchester und Singstimme geltend, dann folgt ein zweimaliger kräftiger Ausbruch der Freude. Im Andante, in dem Mozart wieder einmal seine Lieblingstonart, *Gmoll*, zur Anwendung gebracht hat, wird die Situation bereits komplizierter. Die Bewegung stockt, abgerissene Phrasen, Synkopen, scharfe Harmonien und dramatische Akzente treten auf. Das Andante in *Esdur* zeigt den Unterschied in der Charakteristik zwischen Belmonte und Pedrillo deutlich. Belmonte bleibt auch hier würdig und gefaßt, Pedrillo dagegen, der sich in derselben Lage befindet, ist in sichtlicher Aufregung. Er schwatzt fast doppelt soviel als Belmonte. Seine Melodik ist zerfahren und ziellos. Schließlich nagelt er sich in seiner Wut zweimal auf der *F'dur*-Skala fest, in scharfem Gegensatz zu dem herabsteigenden Seufzer<sup>3)</sup> der Konstanze.

1) Klavierauszug Peters, S. 102, Syst. 1, Takt 1.

2) Vgl. Jommelli's C. Mario u. Paratajo bei Abert, N. Jommelli... S. 195 und 416.

3) Klavierausz. Peters, S. 109, Syst. 3, Takt 2 u. 3.

In dem Allegro assai, *B*moll, hat Blonde das Wort, achtmal wird dasselbe Motiv in kanonischer Weise wiederholt. In dem *D*moll-Satz mit den immer wiederkehrenden Schleiferfiguren zittert die allseitige Erregung nach. In den Adagiotakten kommt allen das Ungeheuerliche des Verdachtes zum Bewußtsein. In scharfen Rückungen wendet sich die Harmonik von *D*moll nach der Dominante von *A*dur<sup>1)</sup>.

Die Wahl der Tonarten in dem Quartett ist außerordentlich charakteristisch. Das Wiedersehen zeigt *D*dur, dann folgt die Entzweiung, wobei es immer tiefer in die *B*-Tonarten hineingeht, nach *G*moll, *Es*dur, *B*moll. Der Umschwung erfolgt über *D*moll nach *G*moll.

Im Andante (*A*dur) liegt die Erregung des Vorhergehenden weit hinter uns. Es ist einer jener Sätze, die deutlich zeigen, von welchem idealen Standpunkte aus Mozart seine Texte betrachtete. Eine solche Versöhnungsszene hatte das Singspiel noch nicht gesehen. Die Tonart *A*dur und der leise wiegende Sizilianorhythmus geben den Grundton echten Seeligkeitsgefühls an, in Melodik und Harmonik spricht sich die höchste Innigkeit, ein fast religiöser Zug aus.

Das Allegretto hält zunächst an der Tonart *A*dur fest; inhaltlich lenkt es wieder in die Stimmung des ersten Satzes (*D*dur) zurück, mit dem es sogar einzelne Motive<sup>2)</sup> gemein hat. Die Bewegung gegenüber dem ersten Satz ist gesteigert, vor allem durch Blondchens entrüstete Geschwätzigkeit; sie singt in Triolen im  $\frac{12}{8}$  Takt, während die übrigen Stimmen  $\frac{4}{4}$  haben. Die letzte Trübung erfolgt, als Belmonte und Pedrillo ihre Mädchen um Verzeihung bitten. Das letzte Allegro mit seiner energisch aufsteigenden Melodie enthält den Ausdruck kraftvollen Jubels, der sich in den Crescendi und Diminuendi Bahn bricht. Die Eifersucht ist ein für allemal verbannt.

**Nr. 16a. Das Quartett:** »Mit Pauken und Trompeten« von Dieter und André.

Dieter und André haben ein Quartett, dem ein anderer Text zugrunde liegt als dem Mozart'schen. Es gibt der Hoffnung Ausdruck, daß der Fluchtversuch gelingen möge. Dieses Quartett bereitet auf die Entführungsszene am Anfang des dritten Aktes vor. Dieter sowie André sind von demselben Gedanken geleitet wie Mozart bei der Komposition des Terzetts am Schlusse des ersten Aktes, daß nämlich ein recht lärmender Aktschluß der beste sei. Dieter ist auch hier der unbedeutendere. Bei ihm herrscht ein farbloses Drauflosmusizieren ohne individuelle Töne. André dagegen schlägt wenigstens an einigen Stellen, vor allem bei der Stelle: »Für dich, mein teures Leben, sollt ich nicht alles wagen?« leidenschaftlichere Töne an.

### III. Akt.

**Nr. 17. Arie Belmontes:** »Ich baue ganz auf deine Stärke«.

Pedrillo und ein Schiffer treffen die Vorbereitungen zur Flucht. Es folgt eine kurze Unterredung Pedrillos mit Belmonte, und darauf setzt Belmonte mit der Arie ein »Ich baue ganz auf deine Stärke«.

Knecht trifft im ganzen den Charakter des durch die Liebe gefestigten Jünglings in angemessener Weise. In dem Nachspiel mit den punktierten Achteln hat der Komponist sogar ein heroisches Element eingeführt.

1) Klavierausz. Peters, S. 111, Syst. 2, Takt 1ff.

2) Ibid. S. 112, Syst. 1, Takt 4; Syst. 3, Takt 1.

Mozart's Arie unterscheidet sich von der vorigen dem Belmonte zuerteilten Arie (Nr. 15) dadurch, daß sie an Stelle sehnsüchtiger Schwärmerei wieder eine männlich gefaßte, zuversichtliche Stimmung gibt. Jedes Pathos fehlt, nur die Koloraturen, die mitunter auf recht unbedeutende Textworte wie ›vereint‹, ›gebracht‹ fallen, machen sich etwas breit. Die Sorglosigkeit Mozart's der Koloratur gegenüber, die aus seinen unter dem Zeichen der Neuneapolitaner stehenden Jugendopern stammt, wirkt hier noch deutlich nach.

**Nr. 18. Romanze Pedrillos:** ›Im Mohrenland gefangen war‹.

Pedrillo erscheint und will den Mädchen das Zeichen zur Flucht geben. Er stimmt sein Lied an von dem im Mohrenland gefangenen Mädchen, das von einem Rittersmann befreit wird. Wir finden also hier die für das Singspiel charakteristische Romanze, ein meistens strophenmäßiges Liedchen volkstümlichen Charakters, das fast in jedem Singspiel aus der Schule Johann Adam Hiller's enthalten ist. Im Gegensatz zu den Romanzen anderer Singspiele steht die Romanze in der ›Entführung‹ im organischen Zusammenhang mit der Haupthandlung.

Knecht's melodisch überaus einfaches Liedchen:



erinnert schon im Vorspiel an die Hiller'sche Art.

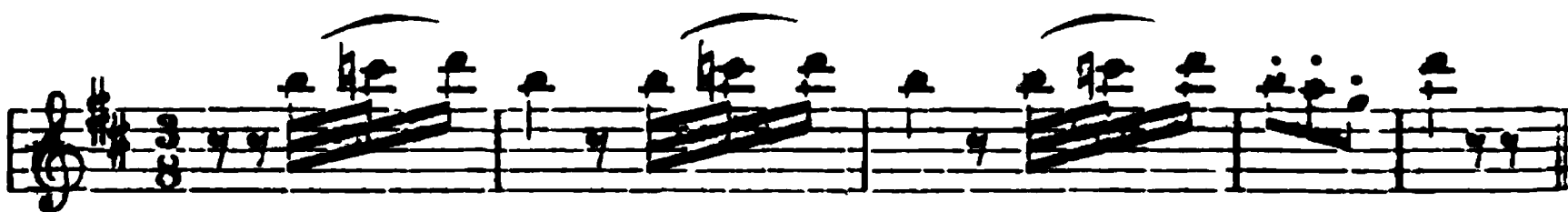
Mozart wahrt schon rein äußerlich den Charakter des Ständchens am meisten durch das Pizzikato der Streicher. Wir haben eins der pikantesten Stücke vor uns, die Mozart geschrieben hat. Diese Romanze mag das damalige Publikum wirklich ›sezessionistisch‹ angemetet haben. Mozart wollte ein exotisches Stück schreiben. Charakteristisch dafür ist der fortwährende Wechsel der Tonart, der anfänglich chevalereske Aufschwung der Melodie, dem dann ein fast klägliches Zusammensinken folgt.

**Nr. 17 und 18 bei Dieter und André.**

Dieter hat als einziger unter den vier Komponisten eine kurze Sinfonie als Einleitung. Sie ist im  $12/8$  Takt abgefaßt und geht in Bdur, der zweite Teil in Fdur. Eine deutliche Beziehung zu dem Inhalt des dritten Aktes ist nicht zu erkennen. In Dieter's großem Entführungssextett zeigt sich die Hilflosigkeit des Komponisten größeren Formen gegenüber besonders deutlich. Er macht auf Schritt und Tritt Anleihen bei den Mannheimern, bei den Italienern und bei Mozart. Gleich am Anfange des Ständchens läßt er eine Mannheimer ›Rakete‹ in die Höhe schießen:



Italienische Schleifer begleiten die Befehle, die Osmin der Janitscharenwache gibt. Die zweite Violine weist in der Begleitung die Jommelli'schen Sechzehntelfiguren auf. Das Wenige, was an dem Dieter'schen Sextett originell ist, ist philiströs und unbedeutend. Das Orchester ist hier durch 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Flöten verstärkt, auch die Viola d'amore wird herangezogen. Freilich bleibt auch hier die Ausführung hinter der guten Absicht weit zurück. Wichtig ist nur, daß ein charakteristisches Motiv:



in verschiedenen Tonarten durch die ganze Szene hindurchgeht.

Durch André's Sextett weht ein frischerer Zug. Es zeichnet sich durch größeren Reichtum an Melodien und einen flotten Gang der Handlung vor Dieter aus. Auch hier haben wir ein durchgehendes Motiv:



Besonderen Wert legt André auf die weitere Zeichnung Osmins. Im Gegensatz zu der Beweglichkeit in dem Gesange Pedrillos, der den Liebesgott zu Hilfe angerufen hat und nun frisch und fröhlich nach Blondes Fenster hinaufsteigt, tritt bei Osmins Erscheinen ein behäbiger  $\frac{4}{4}$  Rhythmus ein, der einerseits seine Betrunkenheit, anderseits seine grenzenlose Faulheit malen soll:



Du hör-test lärm-en, ver-mut-lich schwär-men Dieb und Mör-der um das Haus.

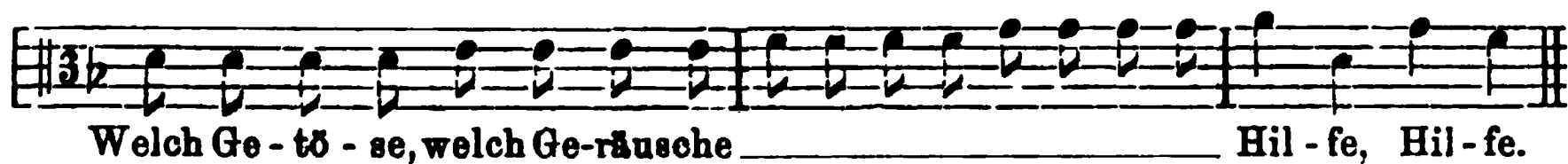
Osmin ist einstweilen noch zu schläfrig, um sich richtig aufzuregen. er schwankt noch immer hierhin und dorthin. Nachdem er seine Müdigkeit überwunden hat, kündigt uns eine im Forte aufsteigende Sechzehntelfigur seinen Zorn an, wobei er in die Worte ausbricht: »Komm dann bald wieder schlag alles tot!«



komm dann bald wie - der, schlag al - les tot, schlag al - les tot

Erst ganz allmählich vermag er sich aus der Schläfrigkeit, in die ihn der Weingenuß versetzt hat, zu größerer Lebhaftigkeit aufzuraffen. Seine Aufregung zeigt sich in den vier immer aufeinanderfolgenden Achteln auf demselben Tone und den sich anschließenden Vierteln:





Als Osmin ausruft: ›Zu Hilfe!‹, da setzt folgendes Motiv ein:



das mit der Papagenofigur:



große Ähnlichkeit hat<sup>1)</sup>.

Als ein selbständiges Stück kann man die Romanze aus dem Sextett von Dieter und André herausnehmen.

Dieter.



André.



André steht wegen seines volkstümlichen Tones dem Hiller'schen Sing-spiel nahe. Dieter führt auch hier den sinfonischen Stil der Mannheimer ein und erscheint dadurch gekünstelt.

**Nr. 19. Osmins Lied: ›O wie will ich triumphieren‹.**

Nachdem der Fluchtversuch entdeckt worden ist und die Flüchtigen ab-geführt worden sind, stimmt nach dem Stephanie'schen Text der allein zurück-gebliebene Osmin sein schadenfrohes und grausames Lied ›O wie will ich triumphieren‹ an. In der Bretzner'schen Fassung ist der Text etwas anders als bei Stephanie. Dieser hat aus den Worten, die bei Bretzner in dem Sextett vorkommen, eine selbständige Arie gemacht.

Knecht schickt seiner Gdur-Arie ein längeres Vorspiel voraus. Osmins Drohungen vermögen uns bei der Knecht'schen Musik nicht zu schrecken. Seine Freude über die Entdeckung des Fluchtversuchs gleicht einer harm-losen Kinderfreude:

1) Übrigens hat auch Dieter diese Figur in seinem Sextett, als Pedrillo laut niest. Christoph Rheineck aus Memmingen hat dasselbe Motiv in seinem ›Wiegenlied für die süßen Herren‹. Vgl. Friedländer, Das deutsche Lied, I, S. 254.



Bei Mozart befindet sich Osmin ganz auf der Höhe der Situation. Der Gipfelpunkt seines Jubels liegt im Hauptthema, dessen primitive Gestalt mit den Wiederholungen wieder den ganzen rohen Burschen vor Augen führt. Auch fallen hier bezeichnenderweise die Flauti piccoli wieder ein. Schon bei den Worten »Hüpfen will ich, lachen, springen« geht er in ein laßsames Schlendern über, und bei den Worten »denn nun hab' ich vor euch Ruh'« steht der alte, schwerfällige und faule Kerl wieder vor uns.

Ein treffendes Bild gebraucht Jahn<sup>1)</sup> für den Mittelsatz »Schleicht er säuberlich und leise«: »Es ist, als sehe man eine wilde Bestie, wie sie bald gähmend sich reckt, bald aufspringt.« Die Oktavenmelodik entstammt der *opera buffa*, wo sie oft zur Bezeichnung des Unheimlichen, Grausigen verwendet wird. Die Wiederholung des Hauptsatzes bringt eine Steigerung. Der höchste Ausbruch von Osmins Freude liegt in der Koloratur auf »singen«, die von trefflicher Wirkung ist. Von hier an kennt Osmins Jubel keine Grenzen mehr. Bezeichnend ist, daß er hier zu gar keiner geordneten Melodik mehr kommt. Osmin greift vielmehr aus seinem Hauptthema<sup>2)</sup> einzelne Brocken heraus und reitet wie toll in fortwährender Wiederholung darauf umher. So gibt die Arie gewissermaßen noch das Gesamtporträt des Gesellen, gemischt aus Fanatismus, Schwerfälligkeit und Lästernheit.

#### Nr. 20. Duett: Belmonte und Konstanze.

Das Verhängnis ist über das Liebespaar hereingebrochen. Man hat den Fluchtversuch entdeckt. Ihre todesmutige Stimmung bringt das Duett zum Ausdruck. Alle vier Komponisten haben hier ein Duett, doch Dieter und André auf einen anderen Text.

Dem Dieter'schen Duett fehlt die der Situation angemessene Bewegung. Der Grundton ist auch hier durchaus philiströs. Die Ausdrucksmittel sind aus der italienischen Oper übernommen wie die Orchesterbegleitung zeigt:



André besitzt die dem Dieter'schen Duett fehlende Beweglichkeit im hsten Maße. Schon in dem Vorspiel sucht er die Erregung der Liebes durch Synkopen in den Violinen musikalisch zu treffen. Oboe und Fagott haben Soli, und zwar begleitet die Oboe den Gesang des schwärmerischen Mädchens, das Fagott die des ernsten, männlichen Belmonte. Charakteristisch ist die Verwendung der Instrumente an folgender Stelle, wo der

1) Jahn, a. a. O. I, S. 765.

2) Das Hauptthema kehrt im Finale der D-dur-Sinfonie Nr. 35 von 1782 wieder.

Oboe neben dem Gesange Konstanzes, das Fagott neben dem des Belmonte einhergeht:

Oboe solo.

Musical score for Oboe solo, showing four staves with notes and lyrics. The lyrics are: "Mich an dei - ner Hand, an" and "Mich - - - an dei - ner".

Nach Mozart's Vorbild schickt Knecht der Arie ein Akkompagnato voran. Um den Schmerz des Liebespaares auszudrücken, sind auch hier Synkopen verwendet. Die veränderte Stimmung erheischt einen zweimaligen Tonartenwechsel; wir kommen aus *F*moll über *C*dur nach *F*dur.

Bei Mozart finden wir ein Akkompagnato mit Koloraturarie. Der Höhepunkt liegt in dem ersten Satz des Duetts. Hier liegen drei verschiedene Stimmungselemente zugrunde: der Schmerz über die verzweifelte Situation, der feste Entschluß des Liebespaares, miteinander zu sterben, und die Wonne, mit dem Geliebten auf diese Art vereinigt zu sein. In der ersten Partie der Konstanze treten die drei Elemente deutlich nebeneinander. Zuerst haben wir schmerzliche chromatische Akzente, dazu gesellen sich die energischen Oktavenschritte, schließlich der jubelnde Ausbruch: ›Wonne ist mir dies Gebot‹. Der *F*dur-Satz steigert die Stimmung bis zur Verzückerung. Das Allegro vermag diese Höhe nicht festzuhalten, die Tonsprache läßt hier die individuellen Züge vermissen, auch die Koloraturen stören. Es ist ein schwungvoll kräftiges Tonstück, aber ohne die Steigerung zu bringen, auf die der vorhergehende Satz hinweist.

**Nr. 20a. Arie der Konstanze:** ›Ach mit freudigem Entzücken‹.

Nur Dieter und André haben diese Arie komponiert. Dieter hat wieder eine stark instrumentierte Koloraturarie. Er hat zur Begleitung Hörner, Oboen, Flöten mit herangezogen.

Auch André hat des öfteren Koloraturen, die stellenweise auffällig an die Mozart'sche Arie: ›Ach ich liebte, war so glücklich‹ erinnern.

**Nr. 21a. Das Finale nach der Bretzner'schen Originalfassung.**

Es faßt die Moral der Handlung in folgender Weise zusammen. Oft bewölke sich der Himmel und erscheine stürmisch und unheilrohend, doch ein milder Sonnenstrahl durchbreche das Gewölk und bringe Licht und Freude zurück. Damit ist ein neuer Gedanke nicht mehr ausgesprochen. Die Hand-

lung des Bretzner'schen Textes ist ja mit der Szene, in der der Bassa Selim die Flüchtigen begnadigt hat, eigentlich zu Ende.

Das Dieter'sche Finale hat zwei Teile. Im ersten (*Allegro moderato*) finden sich die landläufigen italienischen Tonmalereien auf einzelne Worte. Der zweite Teil (*Presto*,  $\frac{2}{4}$  Takt) schlägt mit seinen halben Noten fast feierliche Töne an.

#### Nr. 21b. Das Finale nach der Stephanie'schen Bearbeitung.

Knecht hat als Finale ein musikalisch nicht gerade bedeutendes, aber frisches und lebendiges Vaudeville. Pedrillo und Blonde singen in einer besonderen Melodie, dann folgt Osmin mit seinem ›Erst geköpft, dann gehangen‹. Es zeigt eine andere Melodie als im ersten Akte, und zwar ist sie viel lebendiger und entspricht dem in Wut geratenen Türken weit mehr als die frühere Melodie.

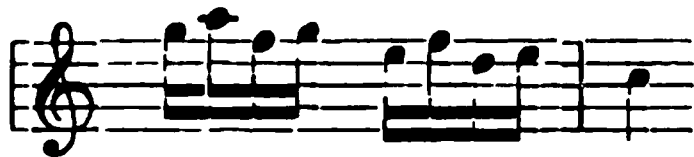
Mozart hat in seinem Finale ebenfalls die Form des dem Singspiel (aber auch z. B. der italienischen Oper gelegentlich) längst vertrauten Rundgesangs gewählt. Eine Person nach der andern tritt mit einer volkstümlichen Melodie vor, die Gesamtheit stimmt in den Refrain ein. Nach einer Zornesaufwallung wird das Evangelium edler Menschlichkeit, wie es die Aufklärung lehrte, verkündet:

›Nichts ist so häßlich wie die Rache,  
Hingegen menschlich, gütig sein  
Und ohne Eigennutz verzeih'n  
Ist nur der großen Seelen Sache.‹

Der Gedanke ist derselbe, wie wir ihn bereits früher in zahlreichen Singspielen angetroffen haben.

Osmins Charakteristik bleibt auch hier die gleiche wie früher. Er scheint sich zwar auch hier der Form zu fügen, aber seine Erregung läßt ihn nicht lange bei der Stange bleiben. Bald ›stockt ihm die Zunge im Mund‹ und löst sich erst wieder, wie er den Faden des Schlußsatzes seiner ersten Arie gefunden hat. Durch ihn werden auch die übrigen von ihrem Rundgesang zunächst abgelenkt. Auch sie schlagen in dem *Andante sostenuto* zunächst feierliche Töne an.

Im Schlußchor kommt Mozart noch einmal auf das türkische Lokalkolorit zurück, auch die Figur



kehrt wieder, ebenso die Unisoni. Unterstützt wird der Chor durch das Orchester, das in der wieder aufgenommenen ›türkischen Instrumentation‹ ein geschäftiges Leben entfaltet.

## Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlaß.

Mitgeteilt von

**Wilh. Altmann.**

(Berlin.)

Auf Veranlassung des Herrn Geheimen Kommerzienrats Dr. Strecker in Mainz, des Chefs des Musikverlags B. Schott's Söhne, ist mir der briefliche Nachlaß des berühmten Theoretikers Gottfried Weber, des Herausgebers der Zeitschrift »Caecilia«, der im Hauptamt Jurist war, von dessen Enkel, Herrn Ministerialrat Dr. A. Weber in Darmstadt, zur wissenschaftlichen Ausnutzung anvertraut worden. Dieses Briefmaterial, das die Jahre 1806—1837 umfaßt, ist ziemlich umfangreich, doch bietet es in wissenschaftlicher Hinsicht keine allzu große Ausbeute<sup>1)</sup>, da es im wesentlichen aus rein geschäftlichen Korrespondenzen besteht. Auch hat Gottfried Weber selbst in der »Caecilia« wertvolle, an ihn gerichtete Briefe veröffentlicht; die interessantesten müssen schon vor Jahren herausgenommen sein, so z. B. ein Brief Beethoven's, die meisten Briefe Karl Maria von Weber's.

Nachdem ich im 28. Bande (1908) der Halbmonatsschrift »Die Musik« die eine Gruppe für sich bildenden Briefe Meyerbeer's und im Oktoberheft 1908 von »Nord und Süd« zwei kurze Briefe Ludwig Börne's und Jean Paul's mitgeteilt habe, veröffentliche ich nunmehr den Rest dessen, was mir beachtenswert erschienen ist, und zwar meist nur in Auszügen, soweit der Inhalt den Musik- und Kulturhistoriker interessieren dürfte. Darunter befinden sich auch Briefe an andere Personen, die jene zur Kenntnisnahme an Gottfried Weber geschickt hatten.

Ich habe die Briefe alphabetisch nach dem Schreiber geordnet und, falls mehrere von demselben vorlagen, sie chronologisch aneinander gereiht; in letzterem Falle habe ich meist einige Bemerkungen vorausgeschickt. Die hier mitgeteilten Briefe stammen von dem Verlag Breitkopf & Härtel, Professor Ernst Chladni, Hofkapellmeister Frey, dem Verleger Tobias Haslinger, Joh. Chr. Lobe, dem Balladenkomponisten Dr. Karl Loewe, Ferdinand Ries, Dr. A. Schmidt aus Greifswald, Hofrat Joh. Philipp Schmidt aus Berlin, der Firma B. Schott's Söhne in Mainz, Rob. Schumann, dem Verleger N. Simrock in Bonn, Louis Spohr, Hofkapellmeister Bernhard Anselm Weber, Karl Maria von Weber und dessen Gattin Lina. Es sind diese Briefschreiber ja nicht sämtlich erste Sterne des musikalischen Himmels, aber jeder von ihnen hat in seiner Art etwas geleistet.

---

1) Meine Hoffnung, daß sich vielleicht auch Briefe Richard Wagner's, der mit der Schott'schen Musikhandlung 1830 und 1831 korrespondiert hat, in dem Nachlaß G. Weber's vorfinden würden, der für Schott vielfach eine Art musikalischer Beirat gewesen ist, hat sich leider nicht erfüllt. — Dagegen habe ich in einem Konzept-Schreiben der Firma Schott an Beethoven vom 20. August 1825 erwähnt gefunden, daß dieser außer den beiden in dem kürzlich erschienenen 5. Bande der Kalischer'schen Ausgabe von Beethoven's Briefen abgedruckten Schreiben vom 22. Januar und 13. August auch am 3. Mai 1825 diese Firma mystifiziert hat, indem er ihr nochmals angelegentlich empfahl, den Tobias Haslinger um seine »romantische Lebensbeschreibung« zu bitten.

## I. Aus vier Briefen des Verlags Breitkopf &amp; Härtel an Gottfried Weber.

Diese Auszüge teile ich mit, um zu zeigen, wie nachteilig das Kriegsjahr 1806 auf den Leipziger Musikalienhandel gewirkt hat. Daß damals Werke von Mozart für Flötenquartett (d. h. für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell) von Gottfried Weber arrangiert und zum Teil auch von Breitkopf veröffentlicht worden sind, ist ein Beweis dafür, wie groß damals die Nachfrage für Werke in dieser Besetzung gewesen ist; heute würde dafür kein Verleger zu haben sein. Zu den einträglichen Verlagsobjekten hat auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine »musikalische Zeitung« nicht gehört; es macht dem Verleger dieses Blattes alle Ehre, daß er es aus idealen Gründen verlegt hat; übrigens betont auch die Firma Schott (vgl. unten), die die von Gottfried Weber begründete und redigierte Zeitschrift »Caecilia« verlegte, immer und immer wieder, daß sie dabei keinen Gewinn hätte, und nur um die Kunst zu fördern, diese Zeitschrift nicht eingehen lasse.

10. Juni 1806.

»Gern nähmen wir auch Ihr gütiges Anerbieten für die in Quartetten arrangierten Mozart'schen Sachen wenn die schwüle politische Luft nicht izt auf den Musikhandel so erstickend drückte, daß wir uns notwendig finden, unseren Verlag möglichst einzuschränken und daß wir Ihnen und überhaupt Künstlern izt keine anständige Remuneration offerieren können. Sollten Sie indes sich mit einer Anzahl von 25—30 Freiemplar[en] oder deren Wert in andern Musikalien unseres Verlags begnügen wollen, so wollen wir auch dies Quartett stechen und, wenn wir dabei gute Aufnahme finden, uns auch andere solcher arrangierter Mozart'scher Sachen von Ihnen erbitten . . .«

Leipzig, 18. November 1806.

»Bereits vor 6 Wochen haben wir diese Sache zum Stich angewiesen, und sie würde izt ziemlich fertig sein, wenn nicht die bekannten Ereignisse, durch welche izt Handel und Gewerbe stocken, den Musikhandel auf einmal gänzlich abgeschnitten und uns genötigt hatten, mit allen neuen Unternehmungen innezuhalten. Da der Zug unserer Geschäfte hauptsächlich nach Norden und Westen geht, wohin izt alle Kommunikation abgeschnitten ist, so müssen wir allerdings erst abwarten, wie sich die Handlungsverhältnisse durch die öffentlichen Ereignisse gestalten, ehe wir unsere Tätigkeit wieder fortsetzen können . . .«

Leipzig, 20. Januar 1807.

»Sie scheinen zu glauben, daß wir nur als Neulinge in den Widerwärtigkeiten des Kriegs dieses Übel zu lebhaft fühlen; allein in den Verhältnissen Leipzigs und denen der dortigen Gegend ist der große Unterschied, daß Leipzigs Wohlstand, seine Existenz möchte ich sagen, auf dem Verkehr mit dem nördlichen und östlichen Auslande beruht, welcher izt schlechterdings abgeschnitten ist.

. . . Da ich ohne alle Rücksicht auf merkantilen Vorteil, den ich bei der »Musikalischen Zeitung« nie gesucht habe und nach den bestehenden Verhältnissen auch nicht finden kann, dieses Institut liebe und es so gern gedeihen sehe, so werde auch ich Ihre Mitwirkung für dasselbe mit aufrichtiger Dankbarkeit erkennen.«

Leipzig, 24. August 1807.

»Indes finden wir in der Erfahrung, die wir mit mehreren arrangierten Sachen von Mozart zu machen Gelegenheit haben und besonders in den fast allgemeinen schlechten Erfolge aller neuen Verlagsmusik, welcher bloß den Zeitumständen zuzuschreiben ist, izt gar zu wenig Ermunterung, um



mehrere dergl. arrangierte Sachen zugleich erscheinen zu lassen; ja wir dürfen sagen, daß selbst der Erfolg von neuen Originalwerken sonst beliebter Autoren izeit für den Verleger mehr abschreckend als einladend ist.«

## II. Aus einem Briefe Chladni's an Gottfried Weber<sup>1)</sup>.

z. Z. Berlin, 8. Jan. 1827.

»Hier in Berlin habe ich mich über die vortreffliche Wirkung des Gesanges in dem neuerbauten Saale der Singakademie gefreut, wo ich just zu rechter Zeit angekommen war, um die erste Probe (denn Einweihung kann man es nicht füglich nennen, da der Saal und das Gebäude noch nicht ganz vollendet ist) bei einer Versammlung der über 300 Mitglieder starken Singakademie zu hören, welche das 16stimmige Kyrie und Gloria von Fasch<sup>2)</sup> aufführte. Der Saal und überhaupt das Gebäude machen dem Erbauer, dem Hofbaumeister Ottmer, einem jungen, sehr talentvollen Manne, der auch das hiesige Königsstädter Theater gebaut hat, viel Ehre. Die Wirkung war vollkommen gut und es war ganz einerlei, wohin die Chöre gestellt waren oder wo man sich als Zuhörer befand.«

## III. Aus einem Briefe des Hofkapellmeisters Frey<sup>3)</sup> an Gottfried Weber.

Mannheim, 22. Juli 1817.

»... Spohr hat Dich<sup>4)</sup> besucht, Du wirst Dich recht sehr gefreut haben, ihn zu sehen. Mir bleibt er ewig unvergeßlich. Den Eindruck, den sein Spiel und seine Kompositionen hier allenthalben machen, kann ich Dir nicht beschreiben. Den Tag nach seinem Konzert, nämlich am Samstag, hatten wir das Vergnügen, von ihm ein Quartett und ein Quintett zu hören, welches letztere wunderschön komponiert ist. Einzig ist und bleibt die Art, wie er seine Kompositionen vorträgt. Hier verbindet er mit der höchst vollkommenen Mechanik einen hinreißenden Vortrag; überhaupt kann man mit aller Wahrhaftigkeit sagen: „... Gott erhalte den lieben herrlichen Künstler noch lange.“ Er hat uns alle, wenigstens mich, zum Streben nach dieser Vollkommenheit begeistert.«

## IV. Aus einem Briefe von Tobias Haslinger<sup>5)</sup> an B. Schott's Söhne in Mainz.

Wien, 24. März 1834.

»... Im Sortimentsgeschäft ist heut zu Tage ohnedies kein Gedeihen mehr, zumal, wie hier bereits der Fall, Antiquare ausländische Nova mit

1) Ernst Chladni, \* 1756, † 3. April 1827; ursprünglich Jurist, später ein sehr bedeutender Akustiker, Entdecker der sogen. Chladni'schen Klangfiguren, Erfinder einer Glasstabharmonika und eines Glasstabklaviers.

2) Karl Friedrich Christian Fasch, der Begründer der Berliner Singakademie (1736—1800), die damals (1827) von Zelter geleitet wurde.

3) † 1832; seine schöne Würdigung Spohr's ist um so höher einzuschätzen, als er sehr tüchtiger Geiger gewesen ist.

4) In einem Briefe vom 27. Juli lud Spohr Gottfried Weber zu seinem und seiner Frau zweiten Konzert in Wiesbaden am 28. Juli ein.

5) Diese Klage des Chefs der bekannten Wiener Musikalienhandlung könnte auch heute noch erhoben werden. Tobias Haslinger (1787—1842) trat 1810 in den Wiener Musikverlag C. Steiner ein, den er von 1826 ab unter eigener Firma weiterführte.

50% und darunter in öffentlichen Blättern ausbieten!! Es ist dies namentlich mit Ihrem Verlag geschehen, — und die Partie Herz<sup>6)</sup>, die ich mir von Ihnen auf feste Rechnung kommen ließ, liegt noch unangerührt auf meinem Lager. Ich meinerseits mag mit solchen Schleudereien nichts zu tun haben und ebensowenig mit solchen Leuten konkurrieren, da ich es unter der Würde meiner Firma und meines eigenen Gefühls halten müßte. — Vielleicht kommt es noch dahin, um nur recht viele Geschäfte zu machen, daß man die Musikalien ganz unentgeltlich an das Publikum abreicht.«

#### V. Aus einem Briefe Joh. Christian Lobe's an Gottfried Weber<sup>2)</sup>.

Weimar, 25. Dez. 1830.

»Für einen Deutschen ist die Bahn des dramatischen Komponisten eine so schwere, so dornenvolle! und wenn sich seiner nicht Männer annehmen wie Ew. Wohlgeboren, dessen Stimme soviel Gewicht und Kraft hat, so kann er für das beharrlichste Streben, für die glühendste Liebe zu seiner Kunst doch nur auf ein Märtyrertum rechnen. Wie schwer, wie außerordentlich schwer ist es für ihn überhaupt, nur sein Werk auf die Bühne zu bringen! Ohne bedeutende Empfehlungen geht es ja gar nicht. Man soll schwimmen lernen, ohne ins Wasser zu gehen. In dieser Überzeugung und weil ich nach Hörung des Werkes [»die Flibustier«] auf der Weimarschen Bühne bei Bearbeitung des Klavierauszuges noch manche Änderung für nötig erachtete — ich werde überhaupt mit meinen Versuchen nie ganz fertig — habe ich die Partitur bis jetzt noch gar keinem Theater angeboten.«

#### VI. Drei Briefe Dr. Karl Loewe's an Gottfried Weber.

Diese Briefe bilden ein beredtes Zeugnis für die Wertschätzung Gottfried Weber's durch den erst in unserer Zeit berühmt gewordenen großen Balladenkomponisten, der sehr gern von Stettin in die Nähe Weber's nach Mannheim oder Frankfurt a. M. übergesiedelt wäre. Was er über den Text seines Oratoriums »Die sieben Schläfer«, über seine Komposition von Horaz'schen Oden und über Hegel's musikästhetische Anschauungen sagt, wird man mit vielem Interesse lesen, wie überhaupt gerade diese Briefe Löwe's viel Anklang finden dürften. Aus dem letzten Briefe erfahren wir auch, daß Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz sich von Löwe zweimal Balladen vorsingen ließ und daß dieser auf Erholungsreisen auch Konzerte zu veranstalten suchte.

Stettin, 11. August 1836.

»Schon lange habe ich mir die Ehre geben wollen, Ihnen einige Worte des Dankes zu sagen, für so manche Beweise Ihrer Gewogenheit, deren Sie mich gewürdigt haben, denn Ihre Beurteilung der »Sieben Schläfer« hat mich ungemein aufgemuntert, indem ich von jeher ein stiller Verehrer Ihrer ausgezeichneten, genialen Leistungen gewesen bin; und die Zufriedenheit eines so begabten und außerordentlichen Mannes, wie Sie sind, erreicht zu

Die Firma Haslinger wurde 1875 von der Schlesinger'schen Musikhandlung (Rob. Lienau) in Berlin käuflich erworben.

1) Wer spielt heute noch etwas von Henri Herz (1803—1888), der von 1825—35 der gefeiertste Pianist und Klavierkomponist gewesen ist!

2) Auch diese resignierte Klage des damals in der Weimarer Hofkapelle als Flötisten wirkenden, später durch seine theoretischen Werke berühmt gewordenen Komponisten Lobe (1797—1881) könnte sehr gut in unseren Tagen geschrieben sein.

haben, gehört zu meinen schönsten Belohnungen. Ich bedaure, daß Ihnen Giesebrecht's<sup>1)</sup> Dichtung nicht mehr zugesagt hat. Sie haben es in Beziehung auf das, was die Legende als solche in den ‚Acta sanctorum‘ mit sich bringt, beinahe ein wenig zu streng genommen<sup>2)</sup>. Das idyllische Leben ist darin das vorherrschende und dieses führt neben vielem Vortrefflichen allerdings manches Naive mit sich daher. Aber Sie selbst werden es aus eigener Erfahrung eingestehn, wie schwer es hält, bei uns Deutschen einen Dichter zu finden, der etwas Neues und Tüchtiges für musikalische Zwecke zu Tage fördert. Sie raten mir, den Giesebrecht zu verlassen, und wen kann ich an seine Stelle setzen? ‚Ich habe keinen zweiten zu versenden!‘

Erlauben Sie mir . . ., daß ich Ihnen die Komposition eines Textes verehren und widmen darf, gegen den wir alle nichts einzuwenden haben, der uns schon in zarten Jahren unsres literarischen Lebens als Muttermilch geboten wurde, den wir mit kindlicher Pietät in langen Zügen andächtig einschlürften, dessen Schale selbst (schon im voraus von dem süßen Kerne überzeugt) wir dehmutsvoll unserm Gedächtnisse einprägten, etwa wie Feinschmecker (ut ita dicam) mit der Ananas beim Weine verfahren. Sie werden lächelnd fragen: ‚was ist denn das für eine Novität?‘ Es sind 5 Oden des Horaz: Liber III Carmen III Justum et tenacem propositi virum, Carmen XII Miserarum est, Carmen XXIX, v. 29—56 Prudens futuri temporis exitum caliginosa nocte premit Deus, Carmen XIII O fons Bandusiae, Liber II Carmen XVI Otium. Ich habe sie für 4 Männerstimmen komponiert und zwar in den alten Sapphischen, Asklepiadeischen, Alcäischen und Jonischen Metris des Dichters. An guten Vorbildern fehlte es mir gänzlich, da wir nur eine Ode des Horaz von Flemming<sup>3)</sup> komponiert haben: Integer vitae, die dieser zwar musikalisch sehr schön, aber metrisch ganz unrichtig komponiert hat. Horaz skandiert im Sapphischen Metrum bekanntlich so:  $\bar{\text{I}}\bar{\text{n}}\bar{\text{t}}\bar{\text{e}}\bar{\text{g}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\ \bar{\text{v}}\bar{\text{i}}\bar{\text{t}}\bar{\text{a}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{s}}\bar{\text{c}}\bar{\text{e}}\bar{\text{l}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\bar{\text{i}}\bar{\text{s}}\bar{\text{q}}\bar{\text{u}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{p}}\bar{\text{u}}\bar{\text{r}}\bar{\text{u}}\bar{\text{s}}\ \text{e}tc$  und Flemming:  $\bar{\text{I}}\bar{\text{n}}\bar{\text{t}}\bar{\text{e}}\bar{\text{g}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\ \bar{\text{v}}\bar{\text{i}}\bar{\text{t}}\bar{\text{a}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{s}}\bar{\text{c}}\bar{\text{e}}\bar{\text{l}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\bar{\text{i}}\bar{\text{s}}\bar{\text{q}}\bar{\text{u}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{p}}\bar{\text{u}}\bar{\text{r}}\bar{\text{u}}\bar{\text{s}}$ . Mich dünkt, es sei die Pflicht des Komponisten zuvörderst den Vers, die natürlichste Musik, richtig zu behandeln. Es würde uns gewaltig in die Krone fahren, wenn jemand im Deutschen ein Sapphisches Versmaß etwa ebenso singen lassen wollte:  $\bar{\text{R}}\bar{\text{u}}\bar{\text{h}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{f}}\bar{\text{l}}\bar{\text{e}}\bar{\text{h}}\bar{\text{t}}\ \bar{\text{v}}\bar{\text{o}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{Z}}\bar{\text{e}}\bar{\text{u}}\bar{\text{s}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\ \bar{\text{v}}\bar{\text{o}}\bar{\text{m}}\ \bar{\text{S}}\bar{\text{t}}\bar{\text{u}}\bar{\text{r}}\bar{\text{m}}\ \bar{\text{E}}\bar{\text{r}}\bar{\text{f}}\bar{\text{a}}\bar{\text{ß}}\bar{\text{t}}\bar{\text{e}}$ . Wozu wäre im Lateinischen der Vers, wenn man ihn läse wie Vokabeln im Lexikon? Ich habe nun, wo es sich tun ließ, die metrische Übersetzung von Voß<sup>4)</sup> unter das Lateinische gelegt, damit auch Nichtlateiner die Sachen singen mögen; indeß war das die größte Schwierigkeit für mich, indem im Deutschen die Cäsuren oft anders fielen als im Original. Daher habe ich oft den Voß umändern müssen, und Ihre musikalischen Kenneraugen werden bei einer Vergleichung meiner Übersetzung mit der Vossischen mein scheinbar vandalisches Verfahren hoffentlich rechtfertigen.

Der etwanige musikalische Wert meiner Kompositionen wird von Ihnen . . . bei weitem richtiger erkannt werden, als daß ich etwas andres hinzuzufügen für nötig erachtete. Wenn es mir gelungen ist, bei großen äußerlichen Schwierigkeiten etwas Gesundes und Tüchtiges zu liefern, so verdanke ich es dem Vorsatze, Ihnen das Werkchen dedizieren zu wollen. Sollten Sie,

1) Ludwig Giesebrecht, 1792—1873.

2) Caecilia, Bd. 18 (Heft 69. 1836), S. 33 ff.

3) Friedrich Ferdinand Flemming (im Hauptberuf Arzt), 1778—1813.

4) Joh. Heinrich Voß, 1751—1826.

hochgefeierter Mann, diese kleine Huldigung von mir nicht ungern annehmen, so würden Sie mir damit eine große Freude bereiten.

Gern denke ich noch der Tage am Rhein, da es mir vergönnt war, Ihnen persönlich bekannt zu werden; auch macht mich Ihre niedliche Erzählung von M. v. Weber's 'Moloch' noch oft lachen.

Wie ist es mit Mannheim? Sollten Sie einmal für mich eine passende Stelle wissen, die nicht unter tausend Thaler Fixum hat, so möchte ich wohl einen sanfteren Himmelsstrich mit meinem rauheren vertauschen. <

Stettin, 4. November 1836.

•Ihr sehr geliebtes Schreiben vom 18. Oktober, in welchem Sie mir so gütig die Annahme meiner Dedikation der 'Horazischen Oden' verheißen, hat mich sehr beglückt. Hier nahen sie sich denn Ihnen, und ich weiß nicht, ob das Prinzip des Schönen mit dem Bestreben nach dem Richtigen darin vor einem Kennerauge, wie dem Ihrigen, bestehen wird. Wenn Sie auf Ihrem schönen Nierstein schon lange das 'beatus ille' gesungen haben, möchte da mein 'otium' auch mit anklingen! Wie sehr wünschte auch ich mit einem in meiner Kunst so hellsehenden Manne, wie Sie sind, so manches durchsprechen zu dürfen; denn ich liege hier oben auf einer hohen und rauhen Kante des geliebten Vaterlandes wie ein gefesselter Prometheus und muß mir meine eignen Menschen bilden, ohne mit den seligen Göttern des Olympos verkehren zu können.

Ich studiere jetzt und den Hegel in Beziehung auf Künste und insbesondere auf Musik. Der Mann hat im Abstrakten Ausgezeichnetes intuitiert, obschon er bekanntlich gar nicht musikalisch war. Ich wüßte nicht, daß in unsern Kunstblättern Hegel's philosophische Untersuchungen über Musik speziell berührt wären. Wenn man diese Abstraktionen im Konkreten verfolgt, so gestalten sich ganz allerliebste Resultate, die so viele Fragen beantworten, über welche hin und her disputiert ist. Wenn ich mein Heftchen fertig habe, werde ich es Ihnen einmal durch Schott<sup>1)</sup> zur Ansicht zusenden; vielleicht, daß Sie meine Freude darüber teilen. Sie glauben nicht, wie klar und konzis der Mann über Tonkunst vorgetragen hat, da man allgemein über seine Unklarheit klagt.

Für ihre gütigen Mitteilungen in Beziehung auf Frankfurt danke ich Ihnen verbundenst, vielleicht daß Sie Gelegenheit nehmen, dort in eventuellem Fall auf mich aufmerksam zu machen; ich werde auch Schott darum ersuchen. Die Konkurrenz ist heut zu Tage bei erträglichen Stellen nur sehr groß, und Konnexionen greifen dabei mehr um sich, als es zur Ehre der Kunst gut ist. Ich freue mich auf Keferstein's<sup>2)</sup> Aufsatz. Daß er es herzlich gut mit mir meint, weiß ich im voraus. Unser inniges Freundschaftsverhältnis mag meinen geringen Leistungen allerdings wohl einigen Vorschub leisten, indeß meint er es mit der Kunst zu gut, um mir auch nicht merken zu lassen, wo meinen Produktionen der Schuh noch drückt. Ich halte über meine Sachen jede Meinung in hohen Ehren, sobald sie nicht kleinliche Absichtlichkeit, über die man dann freilich auch hinweg muß wie über Leipziger Ebenen. Verdrießlich allein ist dort die Verstellungskunst.

Die Katzennatur verträgt sich schlecht mit der heitern offenen Kunst.

Sie aber, hochgefeierter und rüstiger Herr, mögen noch lange in Klarheit und Schöpferkraft am Kunsthimmel leuchten als Doppelstern und der Verehrung und Dankbarkeit späterer Geschlechter gewiß sein! . . . <

1. Die bekannte Mainzer Firma.

2) Caccilia, Bd. 18 (Heft 72), S. 219 ff.

Stettin, 28. Juni 1837.

Ew. Hochwohlgeboren verfehle nicht die ergebenste Meldung zu machen, daß ich in diesem Sommer eine größere Rheinreise, die sich juvante Deo bis in die Schweiz ausdehnen soll, zu unternehmen beabsichtige. Es würde mich sehr glücklich machen, Ihnen meine ergebenste persönliche Aufwartung machen zu dürfen. Ich kann gestehen, daß ich mich auf diese Ehre unbeschreiblich freue. Ihnen meine ‚Balladen‘ vorsingen zu dürfen, ist für mich ein hoher Preis meiner artistischen Bestrebungen. Falls ich vor Ihnen Gnade finde und Sie es für der Mühe wert erachten, mich zu empfehlen . . ., würde ich nicht anstehn, auch in Darmstadt einen ‚Balladen-Cyklus‘ öffentlich zu geben. Vielleicht daß der wackere Herr Kantor Rink es übernähme, dem Publikum davon eine Anzeige in der Zeitung oder eventuell durch Subskription zu machen. Oder vielleicht hätten Sie die Gnade, mich bei Hofe zu empfehlen; vielleicht daß mir das Glück zuteil würde, der Großherzoglichen Familie einige ‚Balladen‘ vorzutragen. Zu meiner Empfehlung dürfte vielleicht das gereichen, daß ich jedesmal die Ehre habe, Sr. Königl. Hoheit unserem Kronprinzen von Preußen bei höchstdessen zweimaligem kurzen Aufenthalte hier in Stettin auf seinen Inspektionsreisen ‚Balladen‘ vortragen zu dürfen. Eine große Komposition ‚Die Festzeiten, ein geistliches Oratorium‘, hat mich bis jetzt sehr lebhaft beschäftigt, sodaß ich noch nicht an meine Bearbeitung der Hegel'schen Aesthetik für die ‚Caecilia‘ (soweit sie musikalisch ist) gekommen bin . . . Den Text zu den ‚Festzeiten‘ möchte ich Ihnen wohl vorlegen dürfen, um darüber Ihr Urteil zu hören. Da dieses Werk noch nicht einmal ausgeschrieben und aufgeführt ist, so würde ich es Ihnen sehr zu Danke wissen, wenn Sie es nicht verschmähten, etwanige Verbesserungen vorzuschlagen . . .«

## VII. Aus neun Briefen von Ferdinand Ries an Gottfried Weber.

Diese Briefe enthalten viele, nicht uninteressante Einzelheiten. Bemerkenswert ist vor allem, was Ferd. Ries, der berühmte Pianist und Komponist (1784—1838), über seinen Lehrer Beethoven sagt. Von den Bestrebungen der Komponisten und Verleger am Anfang der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts, gegen den Nachdruck wirksame Schritte zu unternehmen, hören wir ziemlich ausführlich. Bemerkenswert sind auch die Urteile von Ries über Spohr's ›Pietro v. Abano‹ und Weber's ›Oberon‹, sowie seine Stellungnahme zu der von Gottfried Weber aufgeworfenen Frage der Echtheit des Mozart'schen ›Requiem‹.

Godesberg, 2. Okt. 1826.

›Schon längst hegte ich den Wunsch, die Bekanntschaft Euer Wohlgeboren persönlich zu machen, eines Mannes, der so viel Verdienst und Interesse um unsere Kunst hat, und mit Vergnügen sehe ich diesem Augenblicke bald entgegen, indem ich eine Kunstreise im November machen werde und eigens deswegen nach Darmstadt kommen will, wo ich auch hoffe, die Ansprüche auf das so rühmlichst bekannte Orchester realisiert zu hören, welches mich um so mehr interessieren wird, weil ich über Frankfurt, Cassel, Leipzig, Berlin nach Holland gehen will und also fast alle unsre ersten Orchester hören werde.

Ich nehme mir die Freiheit, Ihnen einen Brief über das ‚Requiem‘ [von Mozart] zuzuschicken. Ich kann Ihnen nicht sagen, mit welchem Interesse ich Ihre vortreffliche Attacke auf dieses Werk, womit Sie die ganze musi-



kalische Welt in Aufruhr gebracht haben, gelesen habe. Ich bin überzeugt, jeder echte Musikliebhaber und Künstler zollt Ihnen, wenn nicht öffentlich, doch heimlich seinen wärmsten Dank dafür, und ich hoffe, daß Ihre viele Mühe durch die gänzliche Aufklärung dieses berühmten Rätsels endlich belohnt werden wird . . .«

Frankfurt a. M., 10. Dez. 1826.

»Sie erhalten hier Weber's ‚Oberon‘ zurück mit meinem recht herzlichen Danke — ich kann jetzt nur noch mehr bedauern, diesen außerordentlichen Künstler so früh verloren zu haben; es sind ganz vortreffliche Sachen darin — aber was muß er [in London] Mühe und Verdruß mit Sängern und Orchester gehabt haben, denn das letztere ist fürchterlich dort besetzt.«

Frankfurt a. M., 12. Mai 1827.

»Mein sehr geehrter Herr und Freund.

Meinen recht herzlichen Dank für Ihre werthe Zeitschrift, die mir doppelt Vergnügen machte, indem ich mich in Ihrem Andenken so gütig aufgenommen finde und indem ich Ihnen zum Sieg inbetreff des [Mozart'schen] ‚Requiems‘, wo Sie sich im ersten Augenblicke mit der ganzen musikalischen Welt zu überwerfen schienen, Glück wünsche. Wahrlich die Beweise sind gut und so kräftig, wie sie wohl sein könnten. Was macht denn nun die aufgefundene eigene Handschrift und das Zeugnis? Ihr Beweis scheint so ganz anspruchslos und natürlich, daß es die Herrn verdammt ärgern muß. Die Aufklärung ist wirklich hübsch und, ich muß gestehen, so — habe ich sie nicht erwartet. Es wird Ihnen wirklich viele Freude machen: die Leuten müssen gar zu gescheid aussehen, wenn sie [!] dieses Heft der ‚Cäcilie‘ einer dem andern vorliest. In Dresden existiert eine Partitur des ‚Requiems‘, wo sich das Posaunen-Solo findet: Kapellmeister Morlachi<sup>1)</sup> sagte mir, er habe es kürzlich so aufgeführt, und es mache einen fürchterlichen Eindruck.

Ich habe mich nun in Ihrer Nähe, wenigstens auf eine Zeit lang (vielleicht ganz) etabliert und hoffe, daß ich dadurch all das Vergnügen haben werde, Sie mehreremal und öfter zu sehen, welches ich sehr wünsche: auch noch um so mehr, da ich jetzt meine Opera arbeite und Ihr Kenner-, Kritiker- sowohl als Freundesurteil darüber ganz ohne Schonung hören möchte. Ich habe so manches Feld in der musikalischen Welt schon betreten, daß ich auch daran mußte. Ich hoffe, das Sprichwort wird sich nicht an mir bewährt finden ‚Der Esel will aufs Eis gehen.‘ Ich muß übrigens wenig aufrichtige und musikalisch gescheite Freunde haben, wenn nicht wenigstens etwas Gutes daran sein sollte. Komplimente erhalte ich genug. Ich habe 9 Nummern fertig. Das Sujet [»Die Räuberbraut«] geht übrigens mit natürlichen Sachen um. Verliebt muß man ex officio schon dabei sein.«

Frankfurt, 26. Okt. 1827.

»Ich war in Cassel und sah Spohr's neue Oper ‚Pietro von Abano‘. Die Musik ist allerdings sehr schön, manche Sachen ausgezeichnet neu und interessant gehalten — auch sind einige sehr muntere Sachen darin — allein das Sujet ist schrecklich — man hat von Anfang bis ans Ende fast nur

1) Francesco Morlacchi (1784—1841), seit 1810 Kapellmeister an der italienischen Oper in Dresden.

2) Vgl. über diese eigenartige Oper auch meinen Aufsatz »Spohr's Beziehungen zur Generalintendantur der Königl. Schauspiele in Berlin«. Neue Zeitschr. f. Musik. Jhrg. 71 (1904), Nr. 11.



mit Toten und Halblebenden zu schaffen, mit zuviel Religion vermischt, wodurch, obschon das Interesse sehr erregt wird, dennoch eine unangenehme Geistesstimmung entsteht, und ich fürchte, um so mehr, wenn der Reiz der Neuheit des Sujets verloren ist.

Auch wurde [Weber's] ‚Oberon‘ aufgeführt — und ich wurde nicht ganz befriedigt, ich hatte mir vielleicht zu viel versprochen . . . Das Sujet spricht mich nicht an; schade, daß wir Deutsche, die doch gewiß in der Musik obenan stehen, es mit unsern Opernsujets gegen die Franzosen gar nicht aufnehmen können — sonderbar daß man bei den Italienern nicht einmal daran denkt — diese scheinen wirklich ein Privilegium darin zu haben.«

Frankfurt, 9. Febr. 1828.

»Was soll ich zu Beethoven's Pasquill<sup>1)</sup> auf Sie sagen? Er hat sich zu einem dummen Streiche verleiten lassen — und der Herausgeber hat einen schändlichen daraus gemacht. Es ist überhaupt ein elender Mißbrauch Privatbriefe ohne Beistimmung des Autors dem Publikum zu übergeben (das konnte man bei ihm freilich nicht mehr fordern, allein hätte Beethoven es gewollt, so wäre dieser Brief doch bei seinen Lebzeiten herausgekommen), besonders von Menschen, die vom Schreiben keinen besonderen Gebrauch machen — auf seine Noten hat die Welt ein Recht — denn er hat sich selbst dafür gestempelt — aber [auf] seine Worte nicht. Daß Sie es faksimilieren lassen, finde ich excellent: Sie zeigen der Welt, daß Sie nichts darnach fragen. Da er tot ist, können Sie nichts mehr von ihm verlangen — lebte er noch, so würde ich (Weber) ihm ein Exemplar übersendet haben — und ich glaube, Sie hätten eine Antwort erhalten, welche die andern nicht so leicht faksimilieren ließen. Beethoven war der rechtlichste, gutherzigste Mann, den man finden konnte, allein sein aufbrausendes und mißtrauisches Temperament verführte ihn jeden Augenblick zu Sachen, die er nachher bereute und mit ganzem Herzen gutzumachen suchte. Man hat diese kleinliche Rache nicht einmal lassen können, obschon er sich am Ende über Stadler's Stand als Abbé moquierte hat. Wollen diese Herren recensieren, kritisieren, so haben sie ein volles Recht dazu; sie sollen es aber offen, mit dem Musikstück in der Hand tun, Ursachen, Gründe angeben, und man muß es respektieren — aber dazu wäre Beethoven der schlechteste von allen gewesen — Sie haben keine Idee, wie unbeholfen er darin war, wirklich unglaublich so. Ich habe es manchmal mit meinen eigenen Sachen und andern mit Erstaunen bemerkt. Er konnte auch nicht eine Ursache oder Regel angeben: ungeschickter sich zu verdeutlichen konnte man nicht sein.«

Frankfurt a. M., 14. April 1831.

»Verehrter Freund. Es war mein fester Entschluß, Ihnen [!] bald nach meiner Rückkunft von Berlin zu besuchen, allein dies ist nun so lange verschoben worden und muß es auch jetzt noch länger bleiben. Ich habe einen Antrag von Dublin, wo das erste große Musikfest im Juli sein soll, angenommen, mein Oratorium [‚Der Sieg des Glaubens‘] aufzuführen — ich gehe vorher ein paar Monate nach England und durch Briefe meines Bruders dort finde ich mich veranlaßt, diese Reise zu beschleunigen und gehe schon nächsten Dienstag weg.

Ich habe von den Musikverlegern von Leipzig aus mit Ihnen sprechen

1) Vgl. *Caecilia*, Bd. 8 (Heft 29; 1828), S. 60ff.; Beethoven's Briefe, hrsg. v. Kalischer, V, (1908) 226f.

sollen, ob Sie die Schrift und nötigen Schritte beim hiesigen Bundestag übernehmen wollten inbetreff des Nachdrucks<sup>1)</sup>. Sie müssen jemand tüchtigen und einen Sachkundigen dazu haben — ob jetzt der Augenblick ist, weiß ich nicht. Ich lasse die Sache für diesen Augenblick ruhen, denn diese Eingabe muß sich nicht vertagen, ehe sie zur Sprache kommt, und vorher muß ich das Ganze mit Ihnen einmal genau überlegen — so kann es nicht fortgehen: überall entstehen kleine Musikhandlungen, die respektable ruinieren, weil sie ihnen, was gang und gebe ist, nachstechen, kein Honorar geben können, weil sie kein Geld und keine Konnection haben und nur Raubgesindel ist [!]. So hörte ich gestern, daß hier in Frankfurt ein gewisser Löhr meine Ouvertüre zur ‚Räuberbraut‘ nachgestochen hat — ich wohne selbst an diesem kleinen Ort und habe in meinem Leben den Namen nicht gehört. In Berlin sollen in 2 Jahren 17 Musikhandlungen entstanden sein, und da sie keine Komponisten dort haben, müssen sie vom Raube anderer ehrlicher Leute leben.

Es war mir recht leid, die Blahetka<sup>2)</sup> nicht kennen gelernt zu haben, besonders nach Ihrer Empfehlung — meine Frau sagte zwar: ‚sieh einmal, der Alte!!‘ Da ich auch darunter gehöre, ist darin nichts Arges gemeint.

Die Belleville<sup>3)</sup> hat sehr viel Fertigkeit, aber das schien mir auch alles; das Gefühl war affektiert wie das ganze Persönchen. Sie hat hier und in Berlin wohl mehrere Bewunderer, keinen Freund zurückgelassen — mehrere ziehen die Blahetka vor.◀

[Frankfurt a. M., Dez. 1831.]

»... In England ist es mir wieder gut gegangen, ich habe alte Freunde wieder gefunden und mich gefreut, dieses schöne Land einmal wiederzusehen. Meine neue Oper hat dort viel Glück gemacht. Wir armen deutschen Künstler können nur außer unserm Vaterlande ein ordentliches Stückchen Brot und Anerkennung finden. Ich arbeite jetzt an einer dritten, die aber ernsthaft ist... Kommen Sie nicht, den ‚Templer<sup>4)</sup> und die Jüdin‘ hier sehn? Es sind schöne Sachen darin, und Sie möchten Ihre Reise nicht bereuen.◀

Frankfurt a. M., 14. Febr. 1832.

»Ihren Brief hätte ich früher beantwortet, wenn ich nicht gern mit einigen Herren vom Bundestag ausführlicher über die Sache gesprochen hätte — das ist nun dennoch nicht geschehen, indem ich 4 vergebliche Gänge machte.

Wenn den Herrn Verlegern das Messer wieder einmal etwas scharf an den Hals kommt, so fangen sie wieder an zu schreien. Wie ich in Leipzig war, war alles warm: ich sollte hauptsächlich nur machen, daß Sie die Sache übernehmen möchten, hier mit Gesandten reden etc. — aber dabei ist es geblieben. Auch ich habe weder ein Wort seit der Zeit gehört noch (wahrscheinlich wollen sie mich encouragieren) eine Note Manuskript verkauft — außer jetzt ein Quintett an Schott — die Herrn Kollegen, die Compositeurs, haben mir auch Briefe und Vollmachten geschickt außer die

1) In einem Zirkular vom 1. Januar 1831 hatten J. N. Hummel, Ferd. Ries und Louis Spohr zu gesetzgeberischen Schritten gegen den Nachdruck aufgefordert.

2) Marie Leopoldine Blahetka (1811—1887), bedeutende Pianistin u. Komponistin.

3) Emilie Belleville (1808—1880, vermählt mit dem Geiger Oury), bedeutende Pianistin.

4) Die bekannte Oper von Marschner.

Wiener, wovon sich nur einer, nämlich Seyfried<sup>1)</sup> findet — ich glaube daher, daß die Wiener Verleger es nicht besser machen werden, und dann wird die Sache wahrscheinlich hier nicht durchgehen, indem der Oesterreichische und Badensche Gesandte die vorige Geschichte mit dem Nachdrucken der Bücher wo nicht hintertrieben, doch das Ganze bedeutend geschwächt haben. Käme Herr von Nagler an das Präsidium, so hätte ich mehr Hoffnung, daß er etwas allgemein Gutes unterstützen würde.

Was Ihr Werk verdient, sagt Schott allerdings sehr richtig, aber der Bundestag unterhält sich hier mit andern Ehren — klassischen Ehren zwar auch, doch will hier die böse Welt sagen, das klassischste von allem seien ihre Diners. Was man Goethe eingestand, hätte man vielleicht seinem ungeheuren Talente und Genie weniger als seinem Titel Excellenz und Minister zugestanden. Es läßt sich gewiß nicht leugnen, daß Beethoven in seiner Art eben ein solches Genie ist — ich glaube nicht, daß er etwas Ähnliches durchgesetzt hätte — und zweifle auch für Ihnen.

Schott müßte sich durch seinen Gesandten Herrn von Goeben an den Bundestag wenden, ich glaube besser aber, ihm erst darüber privatim schreiben — ich war gestern noch bei ihm, es waren aber mehrere Besuche dort, und ich konnte ihm deswegen davon nicht sprechen. Mit seinem Sekretär Herrn von Goldner bin ich sehr intim, will ihm auf jeden Fall gehörig proponieren.

Der Vollmond wäre wieder da, aber ich kenne Ihnen[!]: da deren noch mehrere kommen, wird es wohl wieder verschoben werden, obwohl ich Ihnen sehr gern über diese Sache und manche andere sprechen möchte.

Meine ‚Räuberbraut‘ kann jetzt gar nicht gegeben werden. Unsere Damen sind alle, wie man sagt, auf dem Hund. Gestern wurden ‚Die Bachanten‘<sup>2)</sup> zum ersten Mal gegeben — die Musik (ist die Musik?) hier wird sie kein Glück machen; ein sehr versprechendes Mädchen mit einer schönen Stimme trat darin auf. Nächsten Montag reise ich nach Köln, wo meine neue Oper [‚Liska‘] gegeben wird. Ende nächsten Monat wird sie hier gegeben. Nächsten Montag wird hier der ‚Liebestrank‘ von Auber<sup>3)</sup> gegeben; es soll nicht viel daran sein.\*

Frankfurt a. M., 12. Sept. 1837.

»Um Ihnen zu beweisen, mein werter Freund, daß ich noch nicht unter den Toten bin, schicke ich Ihnen hier ein neues Quintett und bitte es mit Muße durchzusehen und zu recensieren oder recensieren zu lassen. Ich hätte gewünscht, daß Sie es hören könnten. Gern wäre ich mit unsrem Freunde Meyerbeer heute heruntergekommen, um einmal mit Ihnen wieder etwas zu plaudern, denn das ist seit Jahren nicht mehr geschehen, allein ich muß mich heute Abend in einer Gesellschaft ennuyren, die ich nicht ablehnen kann. Nächstens werde ich Ihnen auch mein neues Oratorium ‚Die Könige in Israel‘ schicken . . .«.

## VII. Aus einem Briefe von Dr. A. Schmidt an Gottfried Weber.

Greifswald, 3. April 1827.

»Am 30. März hatte ich die Ehre im hiesigen Konzertsale zwei Meisterwerke, nämlich Ihr ‚Requiem‘ . . . und Michael Haydn's ‚Jubel-Messe‘ . .

1) Ignaz Ritter von Seyfried 1776—1841.

2) I bacchanti von Ferd. Paer.

3) »Le philtre« (1831).

aufzuführen. Beides fand den ungeteilten Beifall, indem alles mit möglichster Sorgfalt einstudiert war. Die hiesigen Kunstkenner fanden das ‚Requiem‘ großartig, erhaben, erschütternd und überall höchst originell; malerisch, doch streng gehalten in seiner kirchlichen Form könne man es unbedingt klassisch nennen. Ich wurde aufgefordert, es doch bald einmal in der Kirche zu geben, wo der Eindruck unbeschreiblich sein müsse . . .

### VIII. Aus einem Briefe des Hofrats Joh. Ph. Schmidt an Gottfried Weber.

Betr. seine Oper ›Alfred der Große‹.

Berlin, 24. April 1829.

›Auf Spontini's<sup>1)</sup> Empfehlung für einen andern (außer ihm selbst) ist dabei schwerlich zu rechnen, so befreundet ich auch mit ihm zu sein beehrt bin . . .

Da ich 50 Jahre alt werde, ist dies mein letztes dramatisches und erstes größeres Werk, in dem ich die Kunst und Erfahrungen eines vielbewegten Lebens niedergelegt und daher eine besondere Vorliebe dafür habe. Freilich ist jetzt Auber sehr in der Mode, und der deutsche Tonsetzer hat an dem Zeitgeschmack des großen Publikums einen siegreichen Gegner. Doch wird die beabsichtigte Wahrheit des dramatischen Ausdruckes und das Streben nach Charakteristik nie ganz seinen Zweck verfehlen, wenn es auch nur von wenigen erkannt wird.‹

### IX. Aus zwei Briefen der Firma B. Schott's Söhne in Mainz an Gottfried Weber.

Der erste Brief bringt Klagen des Verlags der ›Caecilia‹ über deren äußeren Mißerfolg, der zweite beweist, wie sehr im Jahr 1831 das Musikaliengeschäft unter dem Polen-Aufstand und der Cholera gelitten hat.

27. Jan. 1827.

›Die Zeitschrift Caecilia haben wir mit großen Aufopferungen begonnen und zeither fortgesetzt. Daß sowohl Ihre sehr große Tätigkeit als auch Gelehrsamkeit den Ruhm dieser Zeitschrift begründet hat, gestehen wir wohl zu, allein nichts desto weniger werden die Abonnenten mit jedem Bande geringer an Zahl, besonders aber nach dem Streit mit Stadler<sup>2)</sup>. Ob dieses wirklich der wahre Grund ist, wollen wir nach unsern Ansichten gern bezweifeln, obschon uns solches von vielen Seiten her eröffnet wurde.

Der Grundsatz, mit welchem wir die Herausgabe der Caecilia unternommen, ist heute noch derselbe: in diesem Unternehmen keinen Vorteil zu suchen. Daß wir für den Anfang Aufopferungen bringen mußten, war uns ebenfalls bekannt, und dies haben wir getan so gut wie jeder Unternehmer der Art. Allein daß wir uns fortwährend dazu verstehen sollen, können wir ebenso wenig wie jeder andere . . .

Von dem Aufgeben des Unternehmens ist uns noch nichts in den Sinn

1) Tatsächlich ist Joh. Ph. Schmidt's ›Alfred der Große‹ auf Veranlassung Spontini's an der Berliner Oper, freilich nur zweimal, gegeben worden; vgl. Altmann in: Sammelb. d. IMG. IV, 283.

2) Abt Maximilian Stadler (1748—1833) verteidigte im Gegensatz zu Gottfried Weber lebhaft die Echtheit des Mozart'schen ›Requiem‹ in einer eigenen Schrift (1826; Nachtrag 1827); vgl. übrigens Beethoven's Briefe hrsg. v. Kalischer V, 221.

gekommen, wir werden die Zeitschrift fortsetzen, auch ganz ohne Vorteil wie oben bemerkt, und dem Redakteur sowohl als wie den Mitarbeitern durch Zahlung ihres Guthaben die Sicherheit stellen, welche verlangt werden könnte . . .

Daß in Darmstadt vielleicht mehr als an andern Orten von dem letzten Seufzer der Caecilia gesprochen wird, glauben wir wohl, denn die Leute haben dort Zeit zu Klatschereien, allein es ist doch an dem Gerede etwas, allein es bezieht sich mehr auf Ihre Personalität, denn es kam uns schon oft und von vielen zu Ohren, daß Sie die Zeitschrift nicht fortzusetzen imstande wären; wie wir dagegen gesprochen und geschrieben haben, mögen Sie selbst beurteilen; Neider und Feinde haben Sie genug!

Mainz, d. 4. August 1831.

»Aus Ihrem Briefe vom 2. dieses ersehen wir, daß Sie zweimal 33 Gulden in 8 Tagen und 3 Wochen auf uns gezogen haben, und wir werden hoffentlich die Gelder dazu aufbringen. Obschon diese Bemerkung heut zu Tage am rechten Ort ist, auch bei so kleinen Summen, so liegt die Ursache auch ebenso klar, wenn wir Ihnen bekennen, daß unsere Ladeneinnahme noch nie so gering gewesen wie diesen Sommer: aller Mut ist den Menschen benommen, jeder trägt nur Besorgnis und Wünsche in seiner Brust. Man wünscht Friede und wünscht Polen Hülfe und Sieg und die Cholera wieder nach Asien zurück. Sowie Polen in Nachteil gerät, so erwacht immer stärker ein größerer Haß gegen Preußen und eine Zuneigung zu Frankreich. Wie sich alles dieses noch aufklären wird und wie die Geschäfte wieder sich erheben oder mehr sinken werden, das verhüllt noch die Zukunft.«

#### X. Robert Schumann <sup>1)</sup> an Gottfried Weber.

Leipzig, am 11. Januar 1834.

»Ew. Hochwohlgeboren

möchte ich lieber mit dem schönen Namen ‚Lehrer und Meister‘ anreden dürfen, wenn auch eine etwas freie Weltansicht, die sich hier und da in den beiliegenden Kompositionen ausspricht, Sie verleiten könnte, meine Studien für jünger zu halten als mich selbst, nämlich nicht viel über zwanzig Jahre.

Mit einer gewissen Scheu stelle ich Ihnen die ersten Kinder vor, aber auch freudig und dankbar im voraus, nicht weil ich erwarte, daß Sie über den Maßstab des Alters den der Leistung vergessen und deshalb rücksichtsvoller urteilen würden, sondern weil sie zum ersten Mal einem hochverehrten Geiste näher gerückt werden, der ihnen das Bild der Schönheit nicht aus mathematischen Linien zusammensetzt.

Meinem schüchternen Wunsch, daß Sie sie vielleicht der Welt in Ihrer ‚Caecilia‘ mit ein paar Worten selbst vorstellen<sup>2)</sup> oder vorstellen lassen möchten, habe ich noch die Bitte um Entschuldigung, daß ich mich direkt an Sie wende, hinzuzusetzen, da ich gar wohl weiß, wie sparsam Ihnen die Stunden zugemessen sind — den ‚Papillons‘, daß sie teilweise nach dem

1) Nach dessen mehrfach abweichendem »Conceptbuch« gedruckt: Robert Schumann's Briefe. Neue Folge. Hrsg. v. F. Gustav Jansen. 2. Aufl. (1904) S. 46.

2) Im 62. Heft der »Caecilia« (Bd. 16, 1834) hat G. Weber Schumann's Papillons [op. 2]. Thème varié [op. 1], die Intermezzi op. 4 und die Impromptus op. 5 im allgemeinen recht günstig besprochen.



letzten Kapitel der ‚Flegeljahre‘<sup>1)</sup> entstanden, ohne gerade ein körperliches Bild geben zu wollen, und daß ich sie dann so gefügt, daß man darin etwas von Larventanz am Schluß des Buches merken möchte und vielleicht etwas von Winas Auge hinter der Maske — den ‚Paganinischen Capricen‘, daß sie eine herrliche, aber etwas herculische Arbeit für mich gewesen, da es in oft inkorrekt, obwohl meist einstimmiger Harmonieführung manches auszurollen gab — den sämtlichen fünf, daß Ihnen das Kurze und Rhapsodische darinnen nicht unangenehm auffallen möchte, da Sie wissen, wie froh überhaupt junge Autoren sein müssen, wenn nur von ihnen gedruckt wird — endlich die Versicherung, daß diesen fleißigere und größere Ausbrüche folgen, nach welchen der Mensch wie der Vesuv leichter zu beurteilen als nach so ausgeworfenen Steinchen.

Herr Wieck, der mein wertester Lehrer und Freund, wie seine Tochter Klara, die sich immer reicher entwickelt, lassen sich Ihnen in Hochachtung und Verehrung empfehlen, was ich selbst tue, der ich Ihnen für Güte und Nachsicht nichts geben kann als meinen einfachen Namen.

#### XI. Aus 14 Briefen von N. Simrock an Gottfried Weber.

Mit ganz besonderem Vergnügen veröffentliche ich die Auszüge aus den Briefen des mit einer guten Dosis Humor begabten Musikverlegers Nicolaus Simrock (1752 bis 1834), der, nachdem er als Waldhornist der kurfürstlichen Kapelle in Bonn angehört hatte, 1790 den heute so berühmten Musikverlag begründete. Wie schwer es ihm in den Kriegsjahren 1806—1815 geworden ist, das Geschäft weiterzuführen, da die Notensteher meist in den Krieg mußten, erfahren wir, ferner wie er unter der Konkurrenz zu leiden hatte und trotzdem unermüdlich Partituren und Klavierauszüge herausbrachte. Er nimmt für sich das Verdienst in Anspruch, die Größe Bach's frühzeitig erkannt zu haben, will auch dessen ›wohltemperiertes Klavier‹ dem jungen Beethoven gegeben haben. Er muß ein prächtiger Mann gewesen sein, der das Herz auf dem rechten Fleck hatte und sein Geschäft nicht bloß vom rein kaufmännischen Gesichtspunkte aus betrieb.

Bonn, 4. November 1806.

„. . . Können wir mit den Flaut-Sachen<sup>2)</sup> gegen Musikalien auf eine billige Art eins werden, so lassen Sie mich Ihre Konditionen wissen — gegen bares Geld kann ich mich in diesem Augenblick gar nicht einlassen. — In Frankreich liegt aller Handel stille, das mittägige Deutschland hat sich noch [nicht] erholt, und für Norden wissen wir nur einstweilen, daß für diesen Winter alle Musikhaberei darniederliegt.“

Bonn, 5. April 1807.

(will auf das Titelblatt von Weber'schen Arrangements für Flöte auf Wunsch ›arrangiert‹ setzen.)

„. . . obwohl gar viele Musikliebhaber einen Abscheu vor allem haben, wo nur arrangiert darauf steht. Dies ist freilich nur ein Vorurteil, aber es ist doch für den Verleger sehr nachteilig. . . . Diesen Sommer gedenke ich alles herauszugeben, wenn mir nicht eine neue Konskription wieder einen bald ausgelernten Stecher wegnimmt.“

Bonn, 20. Sept. 1807.

„Können [Sie] sich mit Musikalien fürs Honorar begnügen, so wird's mir sehr lieb sein, denn der Herr ‚baar Geld‘ ist wirklich am Sterben, wenn

1) Von Jean Paul.

2) Vgl. Einleitung Nr. I.



er nicht schon tot ist. Welch eine Zeit für Musik und Musiker, die damit ihr Brot erwerben wollen!«

Bonn, 18. Juni 1811.

»Bei meiner Rückkehr von der Leipziger Meß — der saubern —, wo ich beinahe mehr verzehret, als ich Geld einnahm, finde ich Ihr Wertes vom 30. April zu beantworten und Ihre 6 Guitarre-Lieder . . .

Ihre Klaviersonate? Ach, sie liegt still, schläft sanft und fest. Von all den Exemplaren, die ich über Leipzig an die Buchhandlungen gesendet hatte, sind nur 2 ausgeblieben, die übrigen sind alle zurückgekommen. Den Dilettanten ist so etwas zu hoch und im Ernste zu schwer. Wenn nicht eine sehr vorteilhafte Rezension diese Menschen neugierig macht, so schläft sie Ihnen gut.

Ihre Guitarre-Lieder sind wirklich recht schön. NB. ich hatte solche eher gehört, als Ihren Brief gelesen. Da ich gar den Preis bestimmen sollte, ach, da fielen sie herab wie die Wiener Banknoten! Bin ich doch erschrocken! Geld! Wollen Sie wirklich Geld haben? Alles, nur kein Geld. Nun ich will hoffen, Sie habens nicht so böß mit mir gemeint. Bald sind die Musikverleger in dem Fall, daß sie allerhand üble Zutälle bekommen können, wenn man sie auf den Kopf stellt, aber Geld wird ihnen keins aus dem Sack fallen. Besonders tröstlich ist bei dem Musikhandel der Kommissionshandel; das ist gar eine hübsche Sache für die Commissionaires: keiner will etwas verkauft haben! Untersuchen kann mans unmöglich; will man sich nicht ärgern, so muß mans glauben. Mir kömmts in diesen Zeiten trefflich zu statten, daß ich katholisch bin!

Hübsch, sehr hübsch will ich Ihre Lieder anziehen, auch deutlich. Saper — bald hätte ich geflucht — nun das kostet nichts — ist das nicht auch etwas wert?«

Bonn, 22. August 1811.

». . . Die »Hymnen« sind ohne Zweifel sehr gut von Vogler<sup>1)</sup> — allein ich kann dieses Jahr nichts mehr kaufen, und wenns so fort bergab geht, so hat das Kaufen ganz ein Ende. Meine letzte Reise hat mich völlig aufgeklärt. Wie kann es auch bei diesen Konskriptionszeiten anders werden: alte Liebhaber der Kunst sterben nach und nach, und die Jugend spielt mit der Muskete.«

Bonn, d. 2. Februar 1813.

». . . Ich habe die Partitur der Haydn'schen Messe beigelegt unter der ausdrücklichen Bedingung, daß das »Requiem« nicht eher für mich gehalten werden soll, bis ich wirklich tot bin, und zweitens, daß die Requiemspieler solange damit verziehen, bis die interessante Weltgeschichte eine Entscheidung erhalte, ob ich als Englands oder Frankreichs Sklave aus dieser Welt gehen soll; darüber möchte ich gar gerne Gewißheit haben.«

Bonn, 3. Mai 1815.

». . . Wie es geht? Ach, eben wollten die Musen aus ihren Schlupfwinkeln sich anschließen, unsere Länder zu besuchen, als Mars den griesgramigen Kerl laufen ließ, der dann wie allzeit die lieben Dinger wieder verjagt! Leider sieht's aus, als wär' die Hoffnung mit fortgelassen.

Mein Geschäft? Meine besten Arbeiter, womit ich mich jahrelang geplagt, um sie brauchbar zu machen, hat die Konskription gefressen, das noch

1) Georg Joseph (Abt) Vogler (1749—1814).

Übrige nimmt mir nun die Landwehr. Sehr viel ist eben dabei nicht verloren, da gegenwärtig alles stille liegt. Außer der vollständigen Partitur von Mozart's Zauberflöte mit deutschem und italienischem Text, der Fortsetzung der Haydn'schen Sinfonien korrekten Ausgabe, einiges[!] von [Ferd.] Ries habe ich nichts verlegt, das Erwähnung verdiente. Mit was soll ein Verleger dermal honorieren, wenn für die Kunst alle Beutel zugeschnürt, die Gläubiger verderben oder zu Schurken werden! So sieht's im ganzen aus, und mit dem Debit von 12 Kreuzer bis höchstens zum Gulden kann man kaum das liebe Brot gewinnen« . . .

Bonn, 17. Mai 1815.

»Ihre schönen Lieder habe ich erhalten und werde sie stechen, sobald es möglich ist. Auf derselben Seite, wo unser aller Schicksal beschrieben ist, stehen diese Lieder mit an bemerkt. Denn alle meine Stecher müssen die Flinte aufpacken! . . .

Freilich ist eine Mozart'sche Partitur nicht an der Tagesordnung, ebensowenig wie die Haydn'sche korrekte Ausgabe seiner Sinfonien. Voriges Jahr erst machte ich in der Jubilate-Messe [in Leipzig] die Bekanntschaft des Herrn Hofrat Rochlitz und wunderte mich nicht wenig, daß ihm keine meiner Mozart'schen Partituren bekannt war, ebensowenig als meine Haydn'schen Sinfonien. Da es doch offenbar hervorgeht, daß bei diesen Werken mehr für die Kunst als den Beutel spekuliert ist, so versprach mir Herr Rochlitz (der nebenher gesagt ein sehr lebenswerter Kunstfreund und edler Mann ist) in der ‚Musikalischen Zeitung‘ davon zu erwähnen, welches dann endlich auch geschehen. Wie und mit welcher Behutsamkeit, um ja dem despotischen Herausgeber<sup>1)</sup> der ‚Musikalischen Zeitung‘ zugleich zu schmeicheln etc., das ist merkwürdig zu lesen . . . Wie lange wird diese Gattung von Despotisme noch geduldet werden müssen?«

Bonn, 31. Mai 1815.

». . . Meine Original-Partitur von der ‚Zauberflöte‘ wurde von Mozart selbst dem Kurfürsten von Cöln, Max Franz von Österreich, geschickt und ist also ganz echt. Hat Mozart nachher daran geändert oder sind von anderen zu manchem Stück vielleicht Trompeten und Pauken hinzugekommen? es ist möglich! Der deutsche Text, den ich unterlegt, ist hie und da beim Hamburger Theater verbessert worden. Herr Stegmann, 20jähriger Musikdirektor beim Hamburger Theater, persuadierte mich dazu und zeigte mir verschiedene Stellen, die wirklich besser und deutscher waren als der österreichische [Text]. Nachher fand ich freilich manches nicht eben sehr verbessert, jedoch auch nicht schlechter; allein ich hätte mich doch nicht dazu verführen lassen sollen, weil der alte [Text] schon einmal allgemein bekannt und angenommen war. Daß ichs besser machen wollte, wird dies wohl bei Ihnen entschuldigen! Mit der Spekulation ist es freilich ein ander Ding! Es tat mir sehr wohl, daß Mozart's Meisterstücke so verhunzt durch Breitkopf und Härtel herausgegeben wurden, wie z. B. ‚Titus‘, der zur Direktion gar nicht brauchbar ist, ohne einer Menge Fehler zu erwähnen. Und dann hoffe ich einige Exemplare Partituren in Frankreich unterzubringen, was mir bis jetzt leider auch fehlgeschlagen ist. Ich habe nur vors erste 25 Exemplare abdrucken lassen, wovon sie neulich das vorletzte Exemplar erhielten; nun soll sie wieder abgedruckt werden . . .

1) Gemeint ist der Verlag Breitkopf & Härtel.

Sie könnten bei etwas Muße wohl auch so eine Wasserreise hierher machen. Wenn Sie unsre Gegend noch nicht gesehen haben, so ist's wohl der Mühe wert! Das ist aber alles, was uns die Frankreicher von unserem ehemaligen Wohlstand übrig gelassen, und die jetzigen Umstände erlauben der Preußischen Regierung noch nicht, an unser Wohl zu denken; gegründete Hoffnung aber, daß wir nach dieser überstandenen Krisis glücklicher sein werden! . . .«

Bonn, 5. Juli 1815.

»Sie haben recht: 75 centimes ist wirklich zu teuer für 2 Blätter, besonders für Soldaten. Das Ries Papier ist mir aber in diesem Frühjahr auf einmal 1 fl. 36 Kr. aufgeschlagen. Die noch übrigen Bürger hier, die man zum Arbeiten braucht, müssen fast 4fache Kontribution bezahlen, starke Einquartierung beköstigen! Exercieren, die Wache aufziehen: hierzu die große Teuerung — Fleisch und Butter noch einmal so hoch im Preis wie vorig Jahr; und dabei wenig Arbeit — nun endlich ist beinahe kein Liebhaber mehr; wenn er ein Blatt Musik kauft, so will er auch Rabatt davon haben. Endlich mußten die deutschen Verleger den Pariser nachahmen und ihre Preise erhöhen, wenn sie nicht umsonst arbeiten wollten. Wollen Sie André'sche, Schott'sche und die Leipziger Verlagsartikel von einzeln Sachen, ein Bogen groß, nachsehen? Die Leipziger ließen sich schon vor 15 Jahren 4 gute Groschen für 2 Blätter von gedruckter Musik bezahlen. Sie werden finden, daß ich einer der letztern diese kleinen Sachen erhöht habe . . .«

Bonn, 13. August 1815.

». . . Ein preußischer Offizier, der schon 2½ Monate bei mir im Quartier liegt, hat mir wahrscheinlich das Nervenfieber (woran er selbst bei mir noch krank liegt) ins Haus gebracht! Meine jüngste Tochter, welche mein Geschäft betreibt, liegt schon 14 Tage zu Bett und vorgestern ist noch eine andere auch liegen geblieben. Herrliche Aussichten!«

Bonn, 12. Okt. 1826.

». . . Hier meine Gründe, warum ich den Originaltext in meinen Klavierauszügen oben und die deutsche Übersetzung unten setze. In den 30 letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts fast bis 1810 ward in den öffentlichen Konzert[en] nur italienisch gesungen mit wenig Ausnahmen. Alle bis dahin erschienenen Klavierauszüge (!) war der Originaltext oben. In diesem Zeitpunkt habe ich sogar vielfältig bemerkt, daß besonders in Süddeutschland alle Freunde des Gesanges, welche italienisch verstanden, lieber in dieser Sprache als in der deutschen sangen, in welcher es dem allergeschicktesten Übersetzer nicht immer gelingt, an den bedeutendsten Musikstellen sich gleich dem Original auszudrücken; endlich glaubt ich es schicklich, den Originaltext oben zu lassen und den deutschen mit den nötigen Abänderungen der Noten unten zu setzen; nur müßte dies freilich so deutlich wie möglich geschehen, welches leider nicht immer gelingt, da man, wie bekannt, nicht alles selbst tun kann.«


Bonn, 18. Sept. 1827.

». . . mit Liedern mache ich kein Glück, selbst mit denen, die ich ehemals von Ihnen verlegt; [sie] werden bei weitem nicht so gesucht, als sie es wohl verdienten. Bei der jetzigen großen Konkurrenz in Deutschland, wo die Musikverleger wie Spatzen sich vermehren in allen Städten, sogar

zwei in Hannover pp, ist es wohl nicht ratsam, mit Sachen zu erscheinen, die schon einmal da sind. Hauptsächlich aber kann ich keine Lieder zu Weihnachten oder Neujahrstag abliefern, weil, ehe ich Ihre Lieder erhielt, in Unterhandlung über eine Sammlung geistlicher Gesänge, welche für die Preußischen Gymnasien bestimmt war, und kürzlich darüber abgeschlossen, solche für Weihnachten abzuliefern. Dermal habe ich nur einen Stecher, dem ich Text anvertrauen kann; mein bester ist im vorigen Monat zum 3jährigen Soldaten gezogen worden!«

Bonn, 23. März 1828.

»... Schon über 50 Jahre schätze ich Seb. Bach als den größten Deutschen. Seine Präludien und Fugen besaß ich schon 1776, ebenso wie seine Studien<sup>1)</sup> für die Violin, welche Salmon<sup>2)</sup> vortrefflich spielte, von dem ich solche erhielt und nachher zum Stich beförderte. Die Präludien und Fugen verehrte ich dem jungen Beethoven im neunten Jahr seines Alters unter der Bedingnis, daß er mir bald etwas davon spielen möge, welches auch eben nicht lang währte. Er studierte täglich mit ganzer Seele daran! Vor etwa 20 Jahren gab ich diese Präludien und Fugen heraus nach einem Manuskript, welches ich von Kapellmeister Schwenke<sup>3)</sup> aus Hamburg erhielt, der auch die Korrektur übernahm. Nachher gab sie Naegli in Paris gestochen, sehr elegant und schön, heraus, aber allenthalben muß man umwenden, und [sie] sind auch nicht ganz korrekt. Schwenke korrigierte die meinigen mit der größten Genauigkeit und Vorliebe für die Sache. Die erste Messe Seb. Bach's und ein 5stimmiges Magnificat gab ich bald nachher heraus. Die damalige Welt war aber nicht so verliebt in diese Sachen wie der Herausgeber, und so verblieb ich so ziemlich hart darauf sitzen. Seit 5 à 6 Jahren besitze ich das Manuskript von der Messe Nr. 2. Ich glaubte schon in voriger Ostermesse sie bekannt zu machen; mein bester Stecher, der mir gewöhnlich meine Klavierauszüge sticht, hat die 3 hohe

Stimmen im  Schlüssel übertragen; ich scheute sie so herauszugeben, besonders da es unschicklich ist, ein altes Werk auf neue Art herauszugeben, da ich aber auch manche alte Gewohnheiten in dem alten Manuskript nach unserm neuern Gebrauch abändern mußte, wie z. Ex. die Bezeugungen der  $\sharp$ ,  $\flat$  und  $\natural$ , die jetzt nur 1 Takt lang gelten, nach altem Gebrauch aber jedesmal wieder vorgezeichnet wurden, wenn solche nicht bei dem Schlüssel bemerkt waren pp. Es ist mir nicht bekannt, daß S. Bach's Messen jemal gedruckt erschienen sind.

In diesem Augenblick bin ich fleißig mit dem Klavierauszug der vortrefflichen solenellen Cherubini'schen Messe beschäftigt. Sobald sie fertig ist, erhalten Sie das erste Exemplar.

Es verwundert mich, daß Sie die 1. Bach'sche Messe, bei mir verlegt, nicht kannten, so auch das 5stimmige Magnificat. So ist noch manches in meinem Verlag unbekannt, würde es noch mehr sein, wenn Sie nicht zuweilen etwas davon sagten. Die Leipziger Musik-Zeitung sagte selten etwas von meinem Verlag, und, wenn sie etwas sagte, so war immer ein

1) Gemeint sind die Sonaten und Partiten für Violine solo, während unter den Präludien und Fugen das »wohltemperierte Klavier« zu verstehen ist.

2) Gemeint ist wohl der 1745 zu Bonn geborene, von 1781 bis zu seinem Tode (1815) in London wirkende Johann Peter Salomon.

3) Christian Friedr. Gottlieb Schwencke, 1767—1822.

aber dabei. Beinahe macht es die Berliner Musik-Zeitung ebenso, so unparteiisch auch Herr Marx<sup>1)</sup> ist. Das hat alles seine Ursachen<sup>2)</sup>, jedoch tut es weh, wenn man sieht, wie wenig manches Gute anerkannt wird — Wer hat zum Beispiel Partituren mit solchem Fleiß herausgegeben wie die 4 Sinfonien Nr. 1—4 von Beethoven? ‚Figaro‘ von Mozart? Man irrt sehr, wenn dies als etwas Leichtes angesehen wird!«

## XII. Aus zwei Briefen Louis Spohr's an G. Weber.

Der erste dieser beiden Briefe, die ich nur im Auszuge mitteile, ist die Antwort des großen Geigenkünstlers und seinerzeit hochberühmten Komponisten auf die Aufforderung Weber's, an seiner ›Caecilia‹ mitzuarbeiten, der zweite betrifft Mozart's ›Requiem‹ und enthält einige nicht uninteressante Ideen darüber.

Cassel, d. 17. Juli 1824.

... ›Recht gern möchte ich, Ihrer gütigen Aufforderung zu genügen, Ihnen einen Beitrag für Ihre Zeitschrift einsenden, allein teils bin ich jetzt in meinen von Theaterarbeiten freien Stunden so ganz mit der Komposition einer neuen Oper beschäftigt, daß ich an nichts anderes zu denken vermag, teils bin ich ein sehr ungeübter Schriftsteller, der nur bei ganz besondern Veranlassungen laut wurde und auch dieses Lautwerden schon zu bereuen hat, und endlich fehlt es mir an Stoff, da ich mich der Kritik, zu der ich wohl Neigung hätte, enthalten muß, da sie den Komponisten gar zu leicht gemißdeutet wird. Finde ich indessen Veranlassung etwas zu schreiben, so will ich es gern einsenden, um Ihr Unternehmen, wofür ich mich recht sehr interessiere, auch tätig zu unterstützen.‹

Cassel, 6. Juli 1826.

›Ew. Wohlgeboren

geehrte Zuschrift<sup>3)</sup> nebst der Beilage fand ich vorliegen, als ich ehegestern nach einer Abwesenheit von 5 Wochen hieher zurückkehrte. Ich beeile mich Ihnen für die gütige Zusendung der höchst interessanten Schrift meinen ergebensten Dank zu sagen. Ich habe sie mit großem Anteil gelesen und verdanke ihr manche Aufklärung in dieser Angelegenheit. Besonders merkwürdig war es mir, zu sehen, daß Mozart in seiner Fuge, deren Haupthema ich längst als aus dem ‚Messias‘ entlehnt kannte, auch das Gegenhema von Händel erborgt hat, und ich bin Ihrer Meinung, daß Mozart ohnmöglich dies Tonstück zur Bekanntmachung bestimmt haben konnte, es sei denn, daß er ganz vergessen gehabt hätte, woher er in früherer Zeit die Themen genommen habe. Und doch ist diese Fuge auch wieder meisterhaft gearbeitet, daß man ohnmöglich glauben kann, es sei eine ganz frühe Jugendarbeit. Ich kann mich überhaupt noch nicht überzeugen, daß Mozart nicht einiges, was entschieden von seiner Arbeit ist, im letzten Lebensjahre nach der Bestellung des Unbekannten geschrieben haben sollte, z. B. gleich den Anfang, sowie das Recordare, weil dies meinem Gefühle nach nicht bloß das herrlichste ist, was von Kirchenmusik überhaupt existiert, sondern auch

1) Adolf Bernhard Marx, 1795—1866.

2) Neid des Verlegers Schlesinger.

3) Dieses Schreiben Weber's (Caecilia IV, 285) begleitete die Zusendung von Weber's berühmt gewordenem Aufsatz ›Über die Echtheit des Mozart'schen Requiems‹ (Caecilia III, 205 ff.). Die meisten der ihm darauf zugegangenen Antworten hat Weber in Caecilia IV veröffentlicht.



alles Mozart'sche der Gattung aus früherer Zeit bei weitem übertrifft. Die Ähnlichkeit, die der Anfang des ‚Requiem‘ mit der Trauerkantate von Händel hat, ist übrigens nicht groß und kann zufällig sein, aber sie ist durch eine unbewußte Erinnerung, die Mozart von der Händel'schen Musik hatte, entstanden. Aber auch wenn sie absichtlich wäre, ist sie leicht zu entschuldigen, da die Mozart'sche Nachbildung so unendlich viel herrlicher ist als das Händel'sche Vorbild.

Ich bin nun sehr begierig zu sehen, ob Herrn Andrés Bekanntmachungen ein helleres Licht über die Entstehung des ‚Requiem‘ verbreiten werden, zweifle aber sehr, daß man je mit Gewißheit wird ausmitteln können, aus welcher Periode die verschiedenen echt Mozart'schen Sätze sind, noch weniger, was Süßmaier bei den seinigen von Mozart'schen Ideen benutzt hat.

Verzeihen Sie gütigst, daß ich hier ungerufen einige Ideen niedergeschrieben habe, die sich mir beim Lesen Ihrer interessanten Schrift aufdrängten, und entschuldigen Sie es mit dem Interesse, was auch mir diese Angelegenheit eingeflößt hat . . .

### XIII. Aus einem Briefe A. F. J. Thibaut's an Gottfried Weber.

Dieser Brief zeigt das große Interesse des Verfassers des berühmten Werkes ›Über Reinheit der Tonkunst‹ für die Kompositionen Kaspar Ett's (1788—1847), die meist ungedruckt geblieben sind und in der Münchener Staats- und Hofbibliothek aufbewahrt werden.

Heidelberg, 22. Febr. 1830.

›Herr C. Ett, Organist an der St. Stephanskirche in München, ist einer der ausgezeichnetsten Kenner der älteren klassischen Kirchenmusik und selbst ein vortrefflicher Komponist in diesem Fach. Ich kenne mehrere seiner Kompositionen, welche mir vorzüglich gefallen haben, und oft höre ich, daß das, was er in seiner Kirche mit einem trefflichen Chore leistet, in München allgemeines Entzücken erregt.

Kürzlich schreibt mir nun der Hofprediger Hauber in München (welcher einen reichen Schatz unvergleichlicher Musikalien besitzt), er habe den furchtsamen und bescheidenen Ett endlich zu dem Entschluß vermocht, seine besten Kompositionen durch den Druck bekannt zu machen. Er glaube, daß der Verleger viel dabei gewinnen könne, da beinahe alle Stücke mit innerem Wert leichte Produktion vereinten und selbst von schwachen Chören aufgeführt werden könnten. Es komme also jetzt auf einen Verleger an, welcher dem (armen) Komponisten auch ein gutes Honorar gebe, und er bitte mich, ihm einen solchen zu verschaffen.

Dringend bitte ich Sie . . . mir nun in dieser Sache mit Rat und Tat beizustehen<sup>1)</sup>, indem ich mit keiner Musikhandlung in Verbindung stehe. Ich glaube, daß der Verleger um so mehr bei diesem Geschäft gewinnen wird, da bei der jetzigen Reorganisation der Katholischen Kirche allgemein an Verbesserung des Kirchengesanges gedacht wird . . .

---

1) G. Weber verwandte sich sofort bei N. Simrock in Bonn für Ett; dieser Verleger antwortete ihm bereits am 27. Febr. wie folgt: ›Wenn ich bestimmt wüßte, was diese 10 Hefte [Ett] kosten sollten, würde ich mich vielleicht doch entschließen, solche herauszugeben, obwohl ich aus der Erfahrung weiß, daß die Kosten bei der Kirchenmusik nicht herausgebracht werden! wenigstens geht es mir so!‹



**XIV. Aus zwei Briefen Bernhard Anselm Weber's an Gottfried Weber.**

Die beiden Briefe Bernhard Anselm Weber's (geb. 1766 zu Mannheim, war 1792 als Musikdirektor in preußische Dienste getreten und hat als Kapellmeister der Berliner Oper bis kurz vor seinem Tode am 23. März 1821 sehr verdienstvoll gewirkt; als Komponist war er nicht unbedeutend, seine Musik zur »Jungfrau von Orleans«, seine Opern »Deodata« und »Hermann und Thusnelda« wurden sehr geschätzt) interessieren vor allem wegen der Mitteilungen über seinen Lehrer Abt Vogler, den er in höchstem Grade verehrte. B. A. Weber brachte auch den Kompositionen Gottfried Weber's ein lebhaftes Interesse entgegen. Sehr beachtenswert finde ich, was er am Schlusse des zweiten Briefes über Liederkomposition sagt.

Berlin, 21. Mai 1814.

»Ich danke Ihnen für die schmerzliche Mitteilung des plötzlichen Hintritts des guten, in jeder Hinsicht so merkwürdigen Vogler's<sup>1)</sup>. Zwei Tage zuvor habe ich die Nachricht von Herrn Gern<sup>2)</sup> schon erhalten. . . . Noch vor 4 oder 6 Wochen schrieb er [Vogler] mir, daß er gleich nach dem Frieden in Berlin eintreffen würde. Ich freute mich kindisch und wurde so von der Höhe meiner Freude herabgestürzt. Von meinem 7. Jahre an hat er mir schon Unterricht in der Musik gegeben. Er hat mich die Noten auf dem Klavier gelehrt. In meinem 14. Jahre legte er die ersten Gründe zur Komposition. Im Jahre 1790 machte ich mit ihm eine große Reise durch Deutschland nach Holland, von Amsterdam über Hamburg nach Dänemark, Schweden und Norwegen. In Stockholm hielt ich mich beinahe ein Jahr bei ihm auf und studierte unter ihm den Kontrapunkt. Über 1200 Meilen habe ich mit ihm zu Wasser und zu Land gemacht, manche Lebensgefahr mit ihm bestanden und große Erfahrungen mit ihm gemacht. Er war mein Lehrer, mein Freund. Ich habe mich zwar in Hamburg nicht freundlich von ihm getrennt, indessen war unser freundliches Verhältnis in einigen Jahren wiederhergestellt. Sein Andenken und die Dankbarkeit, die ich ihm schuldig bin, werden auch in meinem Herzen bleiben. Einen ebenso großen Verlust, wie seine Freunde, hat auch die Kunst erlitten. Welch ein großer Schatz von Kenntnissen wird mit ihm begraben! Er ruhe sanft, geehrt und bewundert bis in die spätesten Zeiten!

Verzeihen mir Ew. Wohlgeboren, wenn ich noch eine Bitte wage. Ich weiß, daß er ein »Requiem« komponiert hat, welches erst nach seinem Tode aufgeführt werden soll. Wäre es nicht möglich, eine Abschrift der Partitur zu erhalten, um diese gewiß meisterhafte Komposition hier in der katholischen Kirche mit der ganzen Königl. Kapelle zu seinem Andenken aufzuführen? . . . Ebenso wünschte ich die Verbesserungen der Forkel'schen Variationen über »God save the king« zu haben. Er hat sie auf der Nordsee im Jahre 1792 im April vollendet. Dieser Umstand macht sie mir ewig unvergeßlich. Ich habe ihm so oft darum geschrieben. Wird sein Nachlaß nicht herauskommen? . . .«

Berlin, 14. Juni 1814.

»Es hat mich sehr geschmerzt, in Ihrem . . . Schreiben vom 29. Mai zu lesen, daß Vogler's Leiche nur ein pensionierter Musicus gefolgt ist. Wenn

1) Georg Joseph (Abt) Vogler, dessen berühmteste Schüler Meyerbeer und Karl Maria von Weber sind, war am 6. Mai 1814 in Darmstadt gestorben.

2) Wohl Georg Gern, der von 1801—1830 als Bassist an der Berliner Oper wirkte.

ich auch des großen Künstlers nicht erwähne, so verdiente er als Mensch eine größere Achtung. Er hatte seine Eigenheiten, und in jüngeren Jahren war es schwer, mit ihm auszukommen. Aber er war ein wohlthätiger guter Mensch, und so hart ich auch vor 22 Jahren in Hamburg mit ihm zusammengeraut war, so werde ich seiner bis zu meinem letzten Lebenshauch niemals vergessen und mit Liebe und Dankbarkeit mich seiner stets erinnern. Ich reiche Ihnen daher meine Rechte als Kunstverwandter und Schüler Vogler's — wie Sie selbst sagen, daß er auch Ihr Lehrer gewesen war — alles zu tun, was sein Andenken ehren und seinen Namen glorreicher der Nachwelt überliefern kann. Vor allen Dingen müssen wir trachten, daß eine treue Biographie seines Künstlerlebens und seiner großen seltenen Reisen ausgearbeitet werde. Ich hab ihn so oft schriftlich und mündlich gebeten, mir Notizen über seine letzte große Reise nach dem mittländischen Meere und Spanien und Portugal [zu] geben, um sie zu einer künftigen Biographie zu ordnen. Er versprach's, dabei blieb's aber. Ich bin mit Geschäften zu sehr überhäuft, um ein solches Werk jetzt übernehmen zu können. Wenn Sie aber einen tüchtigen Mann zu diesem Unternehmen gefunden haben oder wenn Sie selbst Ihre Feder dazu weihen wollten, so kann ich manche Data liefern. Vogler hatte ein gedrucktes Buch in Quarto (ich glaube über den Orgelbau in holländischer Sprache), worin er aufzeichnete, in welchen Städten, wann und wie oft er die Orgel spielte. Dieses Buch muß sich unter seinem Nachlaß finden und ist zu seiner künftigen Biographie sehr wichtig. Es ist ja sehr zu bedauern, daß keine Disposition über seine Kompositionen vorgefunden wird. Raten Sie mir nicht an den Herrn Großherzog [von Hessen-Darmstadt] zu schreiben und ihn zu bitten, daß er mir zu einer großen hier zu veranstalteten [!] Todesfeier Vogler's ‚Requiem‘ abschreiben läßt? Sie werden mich nämlich verbinden, alles, was auf Vogler Bezug hat oder was von ihm heraukömmt, mir gefälligst gleich zu senden. So bitte ich vor allen Dingen um den gedruckten Katalog seiner Werke, sobald er heraus ist.

Es wird mir sehr erfreulich sein, wenn Sie mich mit der Partitur Ihres ‚Te Deum‘ (Deutschlands siegreichen Heeren geweiht) beehren wollen. Eine große Anzahl Musikliebhaber, angesehene Männer und Kaufleute, haben mit mir die Idee gefaßt, bei der Publikation des Friedens ein ‚Te Deum‘ mit einem Orchester von 800—1000 Personen in hiesiger Stadt unter freiem Himmel unter dem Donner der Kanonen aufzuführen. Ich habe meinem verstorbenen Kollegen Kapellmeister Righini<sup>1)</sup> die Ehre erwiesen und sein auf den letzten zu Tilsit gemachten Frieden gefertigtes ‚Te Deum‘ vorgeschlagen, welches angenommen ist und schon ausgeschrieben wird. Indessen werde ich das Ihrige bei einer schicklichen Gelegenheit in Konzerten bei Hof, wenn der König da ist, oder in der katholischen Kirche mit der ganzen Königl. Kapelle, die, wenn sie beisammen ist, aus 68—70 Personen besteht, so prachtvoll als möglich aufführen lassen. So habe ich auch von einer schönen ‚Messe‘ von Ihnen gehört, die in München aufgeführt worden ist. Darf ich um die Partitur dieser ‚Messe‘ ebenfalls bitten?

Wenn Sie mit einigen Kleinigkeiten von mir dagegen vorlieb nehmen

---

1) Vincenzo Righini war 1793 als Kapellmeister der italienischen Oper nach Berlin berufen worden und auch, als diese 1806 aufgelöst wurde, als Kapellmeister ohne rechte Tätigkeit in preußischen Diensten bis zu seinem Tode (1812) geblieben.

wollen, so stehen sie Ihnen zu Diensten. Bei Zulehner<sup>1)</sup> in Mainz werden einige Kompositionen von mir erscheinen, unter denen auch ‚8 neue deutsche Lieder‘ sind . . . Ich glaube, Sie werden in den Liedern eine richtige Deklamation, keinen steifen Gesang und eine einfache Klavierbegleitung finden. Es ist mir nichts unerträglicher als bei Liedern Klavierkonzert sozusagen zu finden. Der Gesang muß aufs Herz wirken, nicht kraftlose Zieraten und Passagen das Ohr betäuben . . .

### XV. Drei Briefe Karl Maria von Weber's.

Der erste dieser Briefe macht dem Menschen Karl Maria von Weber alle Ehre; er bemüht sich durch einen Brief an Rochlitz, der manches interessante Detail enthält, ein Mißverständnis, das zwischen ihm und seinem Jugendfreund Gottfried Weber entstanden ist, zu beseitigen.

Der zweite Brief gibt Kunde von Weber's erster Wirksamkeit an der Dresdener Oper und von seinem schönen Verhältnis zu seinem Freunde Gottfried Weber.

Der dritte Brief beschäftigt sich mit dem Erfolg und den Anfeindungen der ›Euryanthe‹ und enthält Klagen über die dienstliche Belastung Weber's an der Dresdener Oper.

Karl Maria v. Weber an Joh. Friedrich Rochlitz<sup>2)</sup>.

Prag, d. 13. Mai 1816.

›Sie werden sich wohl sehr verwundern, mein teurer Freund, daß Sie schon wieder einen Brief von mir erhalten, und glauben, daß ich wie viele Menschen von einem Extrem ins andere falle, indem ich bald fast gar nicht schreibe und dann auf einmal mit Briefen überhäufe. Diesmal aber kömmt der Anstoß nicht von innen, sondern von außen und zwar unangenehm von außen.

Daß Sie mir eine Zeitlang nicht geschrieben und geantwortet haben, sah ich bis jetzt für das an, für was man es ansehen muß unter Freunden: Sie haben keine Zeit und Stimmung dazu gefunden, und wenn beides kommt, werde ich wieder reichlich entschädigt werden, dachte ich. Nun aber scheint mir eine andere Ursache zugrunde zu liegen, die wohl gar wie Groll (und zwar gewiß unverdienter) aussieht, und da muß alles übrige bei Seite gelegt, die Feder ergriffen und der Freund gerade und frisch gefragt werden: wo sitzt es? wie ist es etc.

Soeben erhielt ich einen Brief von Gottfried Weber, aus dem ich sehe, daß eine Konfusion und Mißverständnisse von allen Seiten so eingetreten sind, daß das Ganze einer recht erbärmlichen Klatschgeschichte gar nicht unähnlich sieht. Dergleichen hasse ich in den Tod und besonders auch deshalb zehnfach, weil ich weiß, wie schwer so etwas bei der großen Entfernung der Parteien auszugleichen und zu verständigen ist, was mit ein paar Worten mündlich getan wäre. Ich muß also zuvörderst die Sache erzählen, wie sie ist, und dann gibt sich das Resultat wohl von selbst.

1) Dieser Verlag ging später in die Hände von B. Schott's Söhne in Mainz über.

2) Diesen Brief hat Rochlitz (1769—1842), der langjährige Redakteur und Mitarbeiter der ›Allgemeinen musikalischen Zeitung‹ (Breitkopf & Härtel, Leipzig), der eben zur Erholung auf Reisen ging, an Karl Maria von Weber mit einer ihm nur zur Ehre gereichenden längeren Bemerkung über sein Verhalten und seine ganze Stellung zu dieser Angelegenheit am 17. Mai wieder der Einfachheit halber zurückgeschickt damit er an Gottfried Weber gelangen sollte.

Gottfried Weber, der mit dem regsten Eifer für alles, was er für gut anerkennt, lebt und wirkt, hat von jeher so viel für die Verbreitung meiner Arbeiten, vorzugsweise ohne deshalb für ihre Mängel blind zu sein, getan, daß ich ihm mit dem reinsten herzlichsten Dank verpflichtet bin und natürlich gern jede Gelegenheit ergreife, da ich es ebenfalls meiner Überzeugung gemäß tun kann, auf sein Talent die Welt aufmerksam zu machen. Leider hat er als Komponist so wenig öffentlich erscheinen lassen, daß ich dazu wenig oder gar keine Gelegenheit fand. Unter dem Wenigen dieser Art war die Anzeige des Frankenhauser<sup>1)</sup> Konvents von mir, wo beinah alles Rühmenswerte, was ich von seinen Arbeiten erwähnte, in der ‚Musikalischen Zeitung‘ weggelassen wurde. Da ich diese nur selten zu sehen bekomme, so sah ich dies erst, nachdem ich den 11. Januar einen Brief Wohlbrück's<sup>2)</sup> aus München mit folgender Stelle erhalten hatte: ‚Poißl<sup>3)</sup> wünscht eine ausführliche Rezension Ihrer Kantaten für die ‚Musik.-Zeitung‘ zu schreiben und glaubt, daß dieses vielleicht dienlicher sein würde, als wenn Gottfried Weber solche übernehme, da man von Seiten der Redaktion der ‚Musik.-Zeitung‘, wie Spohr geäußert haben soll, das Vorurteil hegt, die Schule Vogler's<sup>4)</sup> Sorge gegenseitig für den Aufschwung ihrer Werke. Poißl erwartet hierüber ihre Meinung und ihre Partitur, auch ihren Rat demnächst, ob er die Rezension unter seinem Namen liefern soll.‘ Was war natürlicher, als daß ich einem so lieben vertrauten Freunde, als Gottfried Weber mir ist, nicht hätte schreiben sollen: ‚Lieber Bruder, ich habe mit Freuden die erste Gelegenheit ergriffen von Dir zu sprechen, man hat mir es aber weggestrichen, wahrscheinlich wegen jener Idee (wie oben).‘ Daß nun mein guter Weber dies so verstanden hat, als hätten Sie mir dies geäußert, da ich ihm nicht mit der diplomatischen Genauigkeit wie hier die Quelle anführte — gehört zu den 10000 unglücklichen Mißverständnissen in der Welt, die man nicht schnell genug unter guten Menschen durch die klarste Auseinandersetzung vertilgen kann. Daß es ihn, der so manches Treffliche dieser Zeitschrift geliefert hat, schmerzen mußte, ein paar lobende Ausdrücke unterdrückt zu sehen, daß ich bei einem Aufsatz, unter meinem Namen noch dazu, dasselbe Gefühl einen Augenblick hatte, ist uns beiden nicht zu verdenken. Daß Sie Ihre gewiß der Sache wohlwollenden Gründe dazu hatten, glaube ich. Daß aber Gottfried Weber, der immer nur die Redaktion vor Augen hat und nicht das Glück hat, Sie persönlich seinen Freund nennen zu dürfen, die Sache im ganzen härter und ärger nahm, als er vielleicht sollte, ist auch verzeihlich.

Und nun, lieber Freund, bitte ich Sie mir offen und ehrlich wie immer zu schreiben, diesen Brief in Abschrift an Gottfried Weber zu schicken, da

1) Dieser Bericht Karl Maria v. Weber's über das vom Musikdirektor Bischoff veranstaltete Musikfest zu Frankenhausen ist jetzt wieder abgedruckt in: K. M. v. Weber's sämtl. Schriften, hrsg. v. Georg Kaiser (1908), S. 27 ff.

2) J. G. Wohlbrück, bekannt als Operndichter.

3) Joh. Nep. Freiherr v. Poissl (1783–1865), Königl. Hofmusikintendant in München, auch Komponist von Opern und Oratorien.

4) Daß tatsächlich die Schüler Abt Vogler's mehr als recht für einander eingetreten sind, beweisen z. B. die von mir im 28. Band der Halbmonatsschrift ›Die Musik‹ (1908) veröffentlichten Briefe Meyerbeer's aufs klarste. Die Statuten des von den Schülern Vogler's zu ihrer gegenseitigen Förderung begründeten ›Harmonischen Vereins‹ sind jetzt abgedruckt in der neuen Ausgabe von K. M. v. Weber's Schriften (vgl. A. 1) S. 11 ff.

er zugleich als Antwort und Beichtigung des seinigen an mich vom 5. Mai diesen Punkt betreffend dienen soll; und somit, hoffe ich zu Gott, soll dieser ärgerlichen und unnützen Konfusion ein Ende sein und Sie nach wie vor uns beide als brav und gerade erkennen.

Ich hätte Ihnen noch so manches andere zu sagen, aber kein Wort soll dieser Brief sonst enthalten, als dasjenige, den Horizont der Freundschaft rein und ungetrübt hervorgehen zu machen.

Nun die herzlichsten Glückwünsche an die lieben Ihrigen und die Versicherung, daß ich gewiß unwandelbar bin und bleibe

Ihre treuer Freund

Weber.«

### Karl Maria von Weber an Gottfried Weber.

Dresden, d. 2. Mai 1817.

»Lieber Bruder. Deine Briefe vom 28. März und 20. April habe ich richtig erhalten. Den 22. März reiste ich von hier ab, um meine gute Karoline<sup>1)</sup> in Prag zu überraschen, welches mir auch aufs vollständigste gelang. Den 28. dirigierte ich die 8. Vorstellung von ‚Silvana‘<sup>2)</sup> bei brechend vollem Hause und wurde mit unbeschreiblichem Jubel empfangen. Auch ging alles ganz vortrefflich und machte mir viele Freude. Den 1. April reiste ich zurück, hieher, um die notwendigsten Anordnungen zu treffen, und den 4. ging's schon wieder fort nach Leipzig, wo ich im großen Konzert spielte und ‚im Kampf um Sieg‘ auführte; das gelang und ging mit Erfolg. Den 9. war ich schon wieder hier zur italienischen Oper ‚Adelina‘<sup>3)</sup>, in der Herr und Madame Weixelbaum<sup>4)</sup> debütierten, die seitdem mehrere Gastrollen mit Beifall gaben. Den 22. gab ich zum ersten Male Mehul's<sup>5)</sup> ‚Helene‘, gefiel sehr, und morgen ist ‚Johann von Paris‘<sup>6)</sup> zum 1. Mal. Zu Müllner's<sup>7)</sup> Trauerspiel ‚Yngurd‘ habe ich einige Musik geschrieben. Das Publikum interessiert sich sehr für die deutsche Oper, die immer voll ist, sowie die italienische desto leerer. Von Deinen empfohlenen Subjekten wird wohl vielleicht Jul. Miller dran kommen. Deinen Oboist kann ich nicht brauchen; wir sind vollzählig, und bei der ersten Vakanz tritt der treffliche Thurner<sup>8)</sup> ein.

Du bist ein entsetzlich dummer Kerl, kannst nicht einmal lesen, und ich

1) Weber's Gattin war noch in Prag zurückgeblieben, als er nach Dresden übersiedelt war.

2) Diese Weber'sche Oper hat sich auch in der Bearbeitung von Ferd. Langer leider nur an wenigen Orten auf dem Spielplan erhalten.

3) Von Pietro Generali (1783—1832).

4) Georg Weichselbaum, berühmter Tenorist (am Münchener und Mannheimer Theater); seine Frau Josephine geb. Fantozzi, war eine vortreffliche Koloratursängerin.

5) Vgl. die Einführung in diese Oper, die Weber für das Dresdener Publikum geschrieben hat. Schriften. Krit. Ausgabe v. Georg Kaiser (1908), S. 285 f.

6) Auch über diese Boieldieu'sche Oper hat Weber das Dresdener Publikum vorher orientiert; vgl. ib. S. 287 f.

7) Adolf Müllner, geb. 1774, gest. 1829, der durch seine Schicksalsdramen »Die Schuld« und »Der 29. Februar« bekannte Dichter; vgl. übrigens Weber's Lied der Brünhilde aus »Yngurd« und Müllner's Ausstellungen, sowie Weber's Gegenbemerkungen dazu in Weber's Schriften (hrsg. v. Kaiser), S. 368 ff.

8) Friedrich Eugen Thurner (1785—1827), der auch als Komponist für sein Instrument viel geschrieben hat, zog es vor, nach Amsterdam zu gehen.



schreibe doch so eine schöne flüchtige Hand. Meyerbeer's Adresse ist Ferma in posta a Venezia, d. h. post restante in Venedig. Verstehst Du's nun?

Wenn ich einmal einen guten Gedanken habe, so will ich ihn auf Dein Stammbuchblatt schreiben.

Also Alexander Dusch<sup>1)</sup> heuraltet? Gott gebe seinen Segen. Wen denn?

Du bist ja sehr fleißig gewesen, Herr Bruder, hast ein großes Werk<sup>2)</sup> geschrieben; hab's mir schon bestellt und will's gehörig beschnuffeln. Gnade Dir Gott, wenn Du mir was nicht recht gemacht hast. Im Ernste, ich freue mich sehr darauf: ist einmal Zeit, daß ein philosophisch und logisch denkender Kopf in den musikalischen Wirrwar eingreift und sichtet die Spreu von dem Weizen.

Sei doch so gut und schicke mir wohl eingepackt alle meine Sachen, die Du mir so lange treulich bewahrt hast; ich möchte doch endlich einmal wieder alles beisammen haben. Sobald als sogleich, lieber Bruder, und berechne mir die allenfallsigen Auslagen. Du glaubst, daß ich jetzt nicht an Reisen denken kann. In diesem Jahr freilich nicht, aber für das künftige hege ich noch immer große Hoffnung Dich zu sehen, wenn es mir irgend möglich ist.

Deine liebe Gustel<sup>3)</sup> grüß' mir recht aus Herzens Grund. Die Kinder müssen recht herangewachsen sein. Gott behüte Dich und die Deinigen gesund und zufrieden, und behaltet lieb Euern alten treuen Freund und Bruder  
Weber.◀

Karl Maria von Weber an Hofrat Joh. Phil. Schmidt in Berlin.

Dresden, den 4. X<sup>b</sup> [Dezember] 1823.

◀Haben Sie herzlichen Dank, mein verehrter Freund, für Ihre mir nicht nur ausgesprochene, sondern sogleich sich wirksam bewiesene Teilnahme. Ich war und bin darauf gefaßt, daß man scharf über die arme ‚Euryanthe‘ herfallen wird; ich sehe aber ruhig zu, selbst wenn erbärmlicher Neid die Lüge nicht scheut und alle Rezensenten Künste hervorsuchen, um meine Arbeit oder deren Erfolg herabzuziehen; wie N. N.<sup>4)</sup> es in 3 verschiedenen Rezensionen zugleich getan hat.

Ihren lieben Brief erhielt ich in einem Strudel von Geschäften, da Morlachi<sup>5)</sup> abwesend und Schubert<sup>6)</sup> krank ist, daher aller Dienst allein auf mir liegt. Wie lange ich dies aushalten kann, weiß Gott. Ich konnte voraussetzen, daß alles, was Ihre Freundschaft zu meinem Besten von mir verlangt, früher in Ihren Händen war, als ich es Ihnen hätte senden können, zumal da ich immer am ärmsten in allem mich Betreffenden bin.

Einige Abkürzungen oder Zusammenziehungen vielmehr, die ich gemacht

1) Alexander von Dusch (1789—1876), ein bedeutender Jurist, 1842 badischer Staatsminister, gehörte auch zu den Gründern des ›Harmonischen Vereins◀ (vgl. S. 500 A. 4).

2) ›Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst◀, 1817; 3. Aufl. 1830—1832 in 3 Bdn.

3) Gottfried Weber's Frau.

4) Ursprünglich stand da Th. Kriin [?]

5) Vgl. oben S. 484, A. 1.

6) Franz Anton Schubert (1768 - 1824), Musikdirektor der ital. Oper in Dresden.



habe, werden vorteilhaft sein. Es ist wohl nicht möglich, den Enthusiasmus höher zu treiben, als er in den drei Vorstellungen war, die ich dirigierte, und der vierten, die ich sah und in denen ich 14mal hervorgerufen wurde. Durch Krankheit der Grünbaum<sup>1)</sup> konnte die Oper 14 Tage nicht gegeben werden; die 5. und 6. Vorstellung war aber ebenso erfolgreich als die 4.

Ich bin überzeugt, daß diese Arbeit erst in Berlin<sup>2)</sup> in allen ihren Intentionen hervortreten wird. Wann dies geschieht, weiß ich noch nicht.

Wegen Ihrer Oper<sup>3)</sup> habe ich schon öfter erinnert, mein geehrter Chef<sup>4)</sup> aber hat sie noch nicht gelesen und also noch nichts entschieden, doch zweifle ich nicht an der Annahme.

Nochmals den besten Dank und die Versicherung achtungsvoller Freundschaft Ihres Ihnen herzlich ergebenden

C. M. v. Weber.◀

## XVI. Aus drei Briefen Linas von Weber an Gottfried Weber.

Diese Briefe geben in erster Linie ein Bild von der Verzweiflung und der traurigen Lage, in der sich die Witwe Karl Maria von Weber's nach dessen Tode befand. Interessant ist die Tatsache, daß der Mainzer Verlag Schott den ihm angebotenen Verlag des ›Freischütz‹, der ›Euryanthe‹ und des ›Oberon‹ abgelehnt hat. Einzelheiten über diese letztere Oper sind nicht ohne Interesse. Auch wird Spontini's Neid gegen Weber auch nach dessen Tode erwähnt.

Dresden, 30. Juni [1826].

›Schon wieder schreibe ich Ihnen, um Ihnen eine Bitte ans Herz zu legen. Wollen Sie wohl die Güte haben, den Musikhändler Schott<sup>5)</sup> in meinem Namen oder nur so unter der Hand zu fragen, ob er wohl die 3 Partituren des ›Freischütz‹, der ›Euryanthe‹ und des ›Oberon‹ kaufen wollte? Letztere trete ich ihm dann gleich ab mit dem Recht, ihn im Namen der Witwe an die Bühnen zu verkaufen — als Weber's letztes Werk hoffe ich dafür etwas Bedeutendes erhalten zu können. Meine Lage ist, den schweren Kummer um den Verlust des besten Mannes abgerechnet, höchst peinlich: ich weiß nicht, was aus uns werden wird. Von der Pension von 150 Thalern können wir nicht leben, Vermögen hat Weber fast gar keins hinterlassen; die Benefice in England ist ganz schlecht ausgefallen und, was er sonst dort erspart, wird die Kosten abgerechnet sehr unbedeutend sein. Auf den Verkauf des ›Oberon‹ setze ich noch einiges Vertrauen und bitte Sie mir behilflich zu sein. Wären die vielen teilnehmenden Freunde nicht, ich würde meine Lage beklagenswert nennen. Doch Gott wird helfen! ich will noch nicht verzagen. Stehen Sie mir mit Ihrem Rate bei und sagen Sie mir, was Sie für das Beste halten. Mit Sehnsucht sehe ich einem Brief von Ihnen entgegen. Verzeihen Sie es mir, wenn die hilflose Frau Ihres treuesten Freundes Sie belästigt.◀

1) Über diese berühmte Sängerin Therese Grünbaum (1791—1876, eine Tochter des Singspielkomponisten Wenzel Müller), die erste ›Eglantine‹, hat sich K. M. v. Weber sehr enthusiastisch geäußert. Schriften (hrsg. v. G. Kaiser), S. 329.

2) Auf Drängen Weber's wurde die Berliner Aufführung der ›Euryanthe‹ hinausgeschoben; vgl. Schriften, S. 402 ff.

3) ›Alfred der Große‹.

4) Der Generalintendant der Dresdener Oper.

5) Dieser lehnte ab, weil Weber das Eigentum, d. h. das Aufführungsrecht aller drei Opern bereits mehrfach verkauft hatte. Auch fürchtete er die Nachdrucker.

Dresden, 28. Okt. 1826.

»Längst schon hätte ich Ihnen wieder ein Lebenszeichen gegeben, wenn mich in der letzten Zeit nicht ein Wust der unangenehmsten Geschäfte abgehalten hätte oder wenn wir nach der genauesten Durchsicht das Liedchen, welches Sie wünschten, nur hätten finden können.

Hier sende ich Ihnen die Partitur des ‚Oberon‘ nebst deutschem und englischem Buch und imvoraus schon meinen herzlichen Dank für die freundschaftliche Sorgfalt, die Sie diesem Werke widmen wollen. Der Klavierauszug ist leider nicht vollständig hier, weil Weber den größten Teil in Briefen nach Berlin schickte; doch ist er sehr nötig, so will ich gern alles sammeln und Ihnen schicken.

Meine Verhältnisse hier gestalten sich noch besser, als ich anfangs dachte: der König hat uns 300 Thaler Pension gegeben. Auch ist aus dem Verkauf unserer Sachen und des ‚Oberon‘ noch manche Summe eingegangen, die mich weniger sorgenvoll für meine Kinder in die Zukunft blicken lassen [!]. Gott verläßt uns nicht! Er wird mir auch wieder Mut schenken, ein freudenleeres Dasein zu ertragen.

Ich habe Ihnen auch die Arie beigelegt, die Weber in London für ‚Hüon‘ hat nachkomponieren müssen; auch das Gebet des ‚Hüon‘ im zweiten Akt wie die Polonaise im dritten ist bestellte Arbeit, die Weber noch hat in London machen müssen und die vollends seine wenigen Kräfte aufgerieben haben [!]. Ach, ich wollte, Sie könnten sein Tagebuch lesen, um zu wissen, was er gelitten! Und wie geduldig hat er alles verschwiegen, bloß damit die Kunde seines Unwohlseins uns nicht zu Ohren kommen und mich nicht ängstigen solle. Doch Sie haben ihn ja gekannt und wissen, wie gut er war.

Ich bitte, schreiben Sie mir, geehrter Freund, wenn der ‚Oberon‘ richtig in Ihre Hände gekommen ist, denn Sie können denken, daß jede Note meines geliebten Mannes ein Heiligtum für uns ist, dem wir mit sorgenvollem Herzen folgen . . .«

[von G. Weber erhalten 17.] April 1827.

»Hummel ist hier<sup>1)</sup>, wie man hört, als Kapellmeister angestellt mit weit größerem Gehalt, als ihn Weber hatte, auch die übrigen Bedingungen sind weit vorteilhafter. — Ich gestehe, es hat mich anfangs geschmerzt, das Andenken Weber's von dem Hof hier so wenig geehrt zu sehen, aber es ist der Welt Lauf so: wer nur recht große Forderungen machen kann, ist der rechte Mann für diese Leute. Nun Hummel kann es hierin meinem guten Mann allerdings zuvortun; das verstand er überhaupt nicht.

In Berlin streiten sie auch um den ‚Oberon‘. Erst wollte die Königl. Bühne nur sehr wenig dafür bezahlen, und es schien ihnen nichts an der Oper gelegen, und jetzt, da wir sie an das Königstädter Theater verkauft haben, fangen sie Prozeß mit dem an, weil es eine große romantische Oper ist und sie solche nicht geben dürfen. Spontini<sup>2)</sup> benimmt sich wieder sehr klein! nicht einmal den Toten kann er aufhören zu verfolgen.«

1) Joh. Nepomuk Hummel hat seine Weimarer Hofkapellmeisterstelle nicht mit der Dresdener vertauscht.

2) Über die Eifersucht Spontini's auf Weber's Erfolge vgl. auch meinen Aufsatz »Spontini an der Berliner Oper«: Sammelbände d. IMG. IV (1902/3), S. 286.





# Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung.

W. H. Wackenroder.

Von

Josef Gregor.

Aus dem musikhistorischen Institut der k. k. Universität Wien.)

## Einleitung.

Schon in den klassischen Werken, die Haym<sup>1)</sup> und Hettner<sup>2)</sup> zur Geschichte der älteren deutschen Romantik geliefert haben, macht sich das Bestreben geltend, an jene Epoche nicht bloß vom literarhistorischen Standpunkte, sondern in weit allgemeinerer, umfassenderer Tendenz heranzutreten. Es lag ja nahe, daß das Wirken jener Männer, die nicht müde werden konnten, Universalität in jeder Hinsicht und Vereinheitlichung des Lebens in allen seinen Erscheinungsformen zu proklamieren, nur aus der Gesamtheit der geistigen Interessen ihrer Zeit zu betrachten sein werde. Einzelne gewaltige Persönlichkeiten, die gleich Goethe oder Beethoven für sich allein eine Welt darstellen, werden leichter vom Standpunkte einer, d. i. ihrer einzelnen Kunst zu betrachten sein; ein Friedr. Schlegel, den tausend Fäden an die verschiedensten Erscheinungen seiner Zeit knüpfen, ein E. T. A. Hoffmann, dessen Bedeutung zum Teil eben in der Vielseitigkeit seines Produzierens liegt, ist vom rein literarischen, bzw. vom rein musikhistorischen Standpunkte schlechthin unbegreiflich. Gerade die beiden eingangs angeführten Werke sind in ihrer Anlage vom größten Interesse für das Problem der Geschichte der romantischen Zeit. Einerseits das umfassende Buch von Haym, das sich mit Recht als »Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes« bezeichnen konnte und das in seiner Universalität eigentlich ein Stück allgemeiner Geschichte jener Zeit darstellt, wie sie sich im philosophischen Geiste des Verfassers spiegelte. Und anderseits die kleine, glänzende Schrift Hettner's, die sich durch Hervorhebung des Zusammenhangs mit den Klassikern den allgemeinen Gesichtspunkt wahrt, trotz ihrer eigentlich ganz speziellen, rechtfertigenden Tendenz, trotz ihres leise polemisch gefärbten Tones.

Neuere Darsteller, die sich gleichfalls eine Gesamtbetrachtung der romantischen Zeit, wenigstens in literarischer Hinsicht, zur Aufgabe machten, verließen die von Haym bezeichnete literarische Methode, um eine Geschichte jener Zeit aus der Entwicklung der hervorragendsten Ideen derselben zu

---

1) Rud. Haym, Die romantische Schule. 2. Aufl. Berlin 1906.

2) H. Hettner, Die romantische Schule in ihrem Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Braunschweig 1850.

geben. So finden sich im Buche von Brandes<sup>1)</sup> Abschnitte wie: »Verhältnis zum Musikalischen und zur Musik« oder »Romantische Reflexion und Psychologie«, also Betrachtungen, die sich bei ganz speziellem Gesichtspunkt doch auf die ganze Epoche erstrecken und bei denen natürlich der enge historische Zusammenhang aufgegeben werden mußte. So sucht schließlich das Buch von Ricarda Huch<sup>2)</sup> in belletristisch hervorragender Weise einzelne Geistesrichtungen jener Zeit aus den Individualitäten der Schriftsteller heraus darzustellen. — Die Methode der beiden letztangeführten Werke bezeichnet deutlich jenen Punkt der Forschung, an welchem die streng historische Betrachtung im Sinne Haym's zur Unmöglichkeit geworden ist und die Spezialuntersuchung an ihre Stelle tritt. Und in der nun folgenden Arbeitsteilung sind zwei Wege deutlich zu unterscheiden. Der eine, dem auch die beiden letztangeführten Werke angehören, verfolgt einzelne Geistesrichtungen, Ideen, Tendenzen in ihrer Entwicklung während des ganzen Zeitraumes. Man könnte ihn als den differenzierenden Weg der Forschung bezeichnen. Ein anderer, den man integrierend nennen könnte und der der romantischen Periode ebensowenig fehlt als jeder anderen, liegt in der Hervorhebung einzelner Persönlichkeiten in ihrer gesamten Erscheinung, ihrem gesamten Wirken. Die denkbar größte wissenschaftliche Spezialisierung muß aber an jenem Punkte stattfinden, in dem die beiden Wege sich kreuzen, in dem also zur Untersuchung der Stellung einer ganz speziell hervorgehobenen Individualität innerhalb einer ganz speziell hervorgehobenen Richtung geschritten wird.

Einem solchen Zwecke dient auch die vorliegende Abhandlung.

Unter den Gesichtspunkt, der als differenzierende Abgrenzung des Stoffes bezeichnet wurde, fiel hier jene eigentümliche Erscheinung, daß sich in der romantischen Dichtung ein zunächst künstlerisch-theoretisches, bald aber auch künstlerisch-praktisches Interesse an musikalischen Dingen fühlbar macht.

Es ist dies im Grunde nur das Korrelat der Forderung, daß die romantische Poesie als werdende Universalpoesie alle Kreise des Lebens und Schaffens zu umspannen habe. Und wie nun diese Forderung im allgemeinen durchaus nicht utopistisch geblieben ist, so bleibt auch jene besondere Erscheinung nicht unentwickelt: aus dem anfänglichen Interesse, das sich allerdings bei einigen bis zum Enthusiasmus steigern konnte, wird schließlich ein bedeutender Faktor im geistigen Leben der ganzen Schule. In den Anfängen der Romantik wurzelnd, wird er durch die Fragmentenpoesie Novalis' und Fr. Schlegel's rasch gefördert und erreicht in Ludwig Tieck nach der schöpferischen, in Schelling's Kunstphilosophie nach der abstrakt-philosophischen Seite hin einen Höhepunkt.

Erhöhtes Interesse aber gewinnt die Erscheinung, wenn man gewahr wird, daß sie kurze Zeit später durch eine ganz analoge auf Seiten der romantischen Musiker beantwortet wird, die sich hier wieder in dichterischen Interessen der letzteren äußert. Es ist jene Linie, die sich von E. T. A. Hoffmann über C. M. von Weber, Louis Spohr und andere bis auf Robert Schumann hinzieht, in dessen Schriften deutlich Elemente der dichterischen Romantik aufzudecken sind. Es braucht jedoch wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß die sonderbare, soeben aufgestellte Relation: musikalische Interessen der Dichter — dichterische Interessen der Musiker,

1) G. Brandes, Die romantische Schule in Deutschland. Charlottenburg 1900.

2) Ricarda Huch, Die Blütezeit der Romantik. Leipzig 1905.



— womit wir freilich unversehens ein Schlagwort echt romantischer Physiognomie geprägt hätten — etwas nur allzu Äußerliches darstellt. Die tieferen, eigentlich erklärenden Momente werden vielmehr in den jener Zeit eigentümlichen Individualitäten und deren Produkten zu suchen sein.

Auf diese Weise ergibt sich schon hier, daß unsere Untersuchung vorwiegend psychologischer Natur sein wird und daß wir die einzelnen Ausdrucksformen der oben besprochenen Erscheinung stets möglichst aus dem ganzen psychischen Leben jener Persönlichkeiten hervorzuheben haben werden. — Es mag vielleicht befremdend erscheinen, daß so weit ausgegriffen werden soll; bei der Feinheit eben dieser Ausdrucksformen, bei ihrer Verbreitung und sekundären Wirksamkeit kann eine solche Ausführlichkeit jedoch durchaus nicht verfehlt sein.

Wir haben uns also einerseits entschlossen, als Moment differenzierender Forschung das »Verhältnis« der dichterischen Romantik »zum Musikalischen und zur Musik«, wie es Brandes<sup>1)</sup> genannt hat, — die Entwicklung bewußter musikalisch-künstlerischer Anschauungen, wie wir präzisierend sagen wollen, zu studieren, und Psychologie als Vehikel der Forschung dabei anerkannt. Um nun andererseits ein Moment integrierender Forschung zu finden und damit jene äußerste wissenschaftliche Spezialisierung zu erreichen, die oben angedeutet wurde, haben wir bloß unter den Persönlichkeiten zu wählen, die hier in Frage kommen. Und es ist ganz gerechtfertigt, wenn jener Mann unser Augenmerk auf sich lenkt, von dem die ganze musikalische Kunstlehre der Romantik ihren Ausgangspunkt nahm: Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773—1798). Auch hier ist uns natürlich ein hervorragendes psychologisches Moment garantiert, so daß wir darin ein Bindeglied zur anderen, differenzierenden Richtung unserer Betrachtung gefunden hätten.

Zu diesen Beobachtungen, die vornehmlich der Abgrenzung unseres Themas dienen, gesellen sich dann andre, methodischer Natur. Sie werden gerade hier von besonderer Wichtigkeit sein, da wir es mit einem Grenzgebiete zu tun haben, also mit Untersuchungen, die die Systeme zweier Wissenschaften berücksichtigen, sich aber auch der Kritik zweier Wissenschaften darbieten müssen. Dazu sei nun zunächst antizipierend bemerkt, daß unsere Abhandlung vorzüglich in den Dienst der Musikgeschichte gestellt sein will. Die scheinbare Inkongruenz, die darin liegt, daß fortwährend — wie schon eingangs — literarhistorische Mittel herangezogen werden, löst sich schon im Hinblick auf die Tatsache, daß unser gesamtes Material auf jener, auf literarhistorischer Seite liegt. Aus dem dort reichlich Gebotenen wählen wir — weit ausgreifend, wie angekündigt wurde — was unserem speziell musikhistorischen Zwecke dienlich. — Würde nach den dichterischen Leistungen eines Musikers verlangt, wie hier nach den musikalischen eines Dichters, so wäre naturgemäß der entgegengesetzte Weg einzuschlagen. — Musikhistorisch angewendete Literaturgeschichte wäre also, wenn es erlaubt ist, sich so auszudrücken, das Diagramm unserer Methode. Hier und dort haben wir es mit eminent psychologischen Systemen zu tun, unseren Ausführungen entgegenkommend, wodurch die Kommunikation zwischen beiden Gebieten jede Schwierigkeit verliert<sup>2)</sup>.

1) a. a. O. Kap. 9, S. 117.

2) Die vielleicht pedantisch erscheinende Scheidung von Musik — und Literaturgeschichte bedarf einer Erklärung. Gewiß liegt uns nichts ferner als eine strenge Kategorisierung lebensvoller historischer Erscheinungen in das eine oder das an-

Außer in den bereits genannten vier großen und allgemeinen Werken hat Wackenroder bis heute in beiden Formen der Forschung lebhaftere Berücksichtigung erfahren. Und hier ist es charakteristisch für diese Gestalt, daß gerade biographische Werke anderer es sind, die Aufschlüsse über ihn geben. Gemeint sind die beiden Werke von Köpke<sup>1)</sup> und Diltthey<sup>2)</sup>, während die Einleitung zur Ausgabe von Schriften Tieck's und Wackenroder's von Minor<sup>3)</sup> hauptsächlich Wackenroder gilt und Tieck höchstens quantitativ, durch seinen Franz Sternbald, dominiert. Alle diese Werke werden uns psychologisch Wertvolles bieten<sup>4)</sup>. Eine Biographie Wackenroder's gab Sulger-Gebing<sup>5)</sup>, der auch die vortreffliche Bemerkung ausspricht, Wackenroder's Wirken müsse auch für die Entwicklung jener Künste bedeutungsvoll gewesen sein, denen seine Begeisterung galt. Sulger-Gebing denkt hier wohl in erster Linie an Malerei, worin ihn eine bedeutsame Studie Wölfflin's<sup>6)</sup> bestärkt haben mochte. Wölfflin hat tatsächlich Wackenroder's Bedeutung für die bildende Kunst untersucht und sogar ein historisches Ereignis als Ausfluß der durch die Kunstlehre Wackenroder's angeregten neuen Gedanken bezeichnet<sup>7)</sup>. Der Gedanke, daß das durch ihn gegebene Bild durch Betrachtung der andern Sphäre von Wackenroder's Kunstenthusiasmus, nämlich der musikalischen, ein Gegenstück finden mußte, lag schon hier außerordentlich nahe. Bestärkt werden wir aber darin durch die wertvolle Arbeit Stöcker's<sup>8)</sup>, die ihrerseits wieder eine Ergänzung der Ansichten Wölfflin's darstellt. Denn es ist zunächst auch ihre Aufgabe, in ausgesprochen differenzierender Hinsicht Wackenroder's Stellung zur bildenden Kunst zu charakterisieren, wobei aber — und hierin liegt das auch für uns Wertvolle ihrer Arbeit — die zur Musik nicht unvergessen bleibt. Anfangs schien es sogar ihre Absicht gewesen zu sein, die Musikanschauung des 18. Jahrhunderts besonders zu behandeln, wodurch auch das Thema vorliegender Studie vorweg genommen wäre. Im Vorworte aber macht Verfasserin auf die Schwierigkeiten dieses Beginnens aufmerksam<sup>9)</sup>, die ihr haupt-

dere Wissensgebiet. Andererseits können wir uns der Erkenntnis nicht verschließen, daß gerade bei der Bearbeitung von Grenzgebieten Gefahren bestehen, die der Untersuchung leicht den Charakter des Unwissenschaftlichen geben. Die ungeheure Rich. Wagner-Literatur zeigt Beispiele, wie leicht sich in solchen Fällen Unvollständigkeit dem einen oder dem anderen Gebiet gegenüber, Zusammenstellung oder gar Verwechslung heterogener Faktoren, schließlich allzukühne Vergleiche und Behauptungen einstellen. — Es dürfte empfehlenswert sein, sich daher von vornherein sehr strikte Maßregeln aufzuerlegen.

1) Rud. Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1855.

2) Wilh. Diltthey, Leben Schleiermacher's, T. Berlin 1870. (S. 279 ff.)

3) Jak. Minor, Tieck und Wackenroder. Bd. 1<sup>45</sup> der Dtsch. Nat. Lit. Kürschner's (siehe später).

4) Um unsere Angaben der Literatur über Wackenroder zu vervollständigen, seien zwei Arbeiten genannt: Koldewey: Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck; E. Dessauer: Wackenroder und Vasari. Berlin 1907.

5) Sulger-Gebing, Artikel Wackenroder der A. D. B. Bd. 40. S. 444 ff.

6) Heinr. Wölfflin, Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. In der Festschrift für Bernay's Studien zur Lit. Gesch. 1893. S. 63 ff.

7) Gemeint ist die Opposition Overbeck's und seiner Freunde gegen die Wiener Akademie, 1810. (a. a. O. S. 71.)

8) Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winkelmann bis Wackenroder. Dissert. Ersch. in d. »Palaestra«, hrsg. v. Brandl u. Schmidt, XXVI, Berlin 1904.

9) Hinweisend auf Friedländer u. Bie.

sächlich in dem noch ungesammelten und schwer zu behandelnden Material zu liegen scheinen. Dies und die Erwägung, daß das bewußte Thema vorwiegend musikhistorisches Interesse habe, ihr Zweck aber, wie hervorgehoben, auf andrer kunsthistorischer Seite liegt, veranlaßte sie wohl, sich auf eine kurze, aber prägnante Übersicht zu beschränken, Kapitel V ihres Buches.

Uns will es scheinen, daß die Schwierigkeiten, die Helene Stöcker hier aufdeckt, schon in jener Bemerkung Sulger-Gebing's<sup>1)</sup> ausgedrückt sind, mit welcher er darauf hinweist, daß in Wackenroder's musikalischen Anschauungen das subjektive Element weitaus vorherrscht, somit diese in erster Linie für die Erkenntnis der Persönlichkeit ihres Autors wertvoll seien. Gewiß wird dieser Ansicht niemand seine Zustimmung verweigern. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß sich an diesem Punkte eine Ansicht entwickeln könnte, die die musikhistorische Bedeutung Wackenroder's überhaupt in Frage zieht. Eine solche Ansicht würde nämlich die Bemerkungen der vorgenannten Forscher dahingehend ausnützen, daß erklärt wurde, die ganz subjektiven Äußerungen (Sulger-Gebing) unseres Dichters verdichteten sich kaum zu festen, greifbaren Anhaltspunkten, die als Forschungsmaterial dienen könnten (Stöcker), und setzten so der musikhistorischen Wertung Schwierigkeiten entgegen. Hier müßten wir freilich ganz anderer Meinung sein. Denn zunächst sind wir es gewohnt und finden es ganz natürlich, wenn in musikalischen Dingen Subjektivität vorwaltet. Dann aber dürfen wir nicht vergessen, daß es ein Dichter ist, dem unsere Aufmerksamkeit gilt: Wackenroder's Musikbetrachtung ist poetische Exegese. Feste Daten und theoretische Anhaltspunkte, deren Seltenheit Stöcker aufwies, werden wir somit überhaupt gar nicht verlangen können, sondern von Anfang an unsere Betrachtung anders einrichten müssen. Indem wir nämlich trachten, Wackenroder's Musikanschauung weniger aus einem System von Daten, Theorien und Meinungen, als vielmehr aus der vollen Persönlichkeit des Dichters heraus zu entwickeln, kann uns Subjektivität und der erwähnte Mangel an realem Material unmöglich zum Hindernisse werden. Denn eben deshalb haben wir ja Psychologie als Vehikel unserer Untersuchung — und das in jeder Forschungsrichtung — anerkannt. Und wir können schließlich so auf einen Standpunkt gelangen, wo eben dieses Subjektive, welches andere Betrachtungsmöglichkeiten als Hindernis empfinden würden, sich für uns gerade zum wertvollsten Charakteristikum verkehrt und wir gerade auf diesem Wege das Agens jener Musikbetrachtung finden.

Weiter wäre aber jede Meinung, welche die speziell musikhistorische Bedeutung unseres Themas in Frage zieht, schon *a priori* zurückzuweisen. Es ist freilich richtig, daß jene Bemühungen, die den musikalischen Interessen in der Literatur gelten, zunächst der Literaturgeschichte zugute kommen. Aber schon insofern wir in den musikalischen Ansichten der Dichter (und Philosophen) die Ansichten höchster Intellekte unter den Nichtmusikern sehen, hätten wir in deren fortlaufender Aufzeichnung eigentlich eine ideale Geschichte der Musikkritik, richtiger der Musikauffassung vor uns — also bereits eine Aufgabe von eminent musikwissenschaftlichem Interesse<sup>2)</sup>.

1) a. a. O. S. 446.

2) Wir geben stets zu, daß die besondere, poetische (oder philosophische) Diktion der Schriftsteller die Untersuchung erschwert, doch niemals, daß sie dadurch geradezu behindert würde. Vielmehr werden wir in diesen Besonderheiten doch stets Verfeinerungen erblicken müssen, gegeben durch die besondere Individualität der schriftstellernden Person.

Aber noch mehr! Es ist nämlich feststehend, daß gerade diejenigen unter den besagten Anschauungen, denen unsere Aufmerksamkeit hier gilt, für die Entwicklung unserer Kunst nicht nur extern von Interesse, sondern auch intern von Wirksamkeit waren. Diese Tatsache, deren eminente Bedeutung auf diesem gesamten Stoffgebiete einleuchtet, bewies Adler<sup>1)</sup> durch die Feststellung der Fortwirkung von Ideen Wackenroder's in der Kunstlehre der musikalischen Spätromantik, in der Kunstlehre Richard Wagner's. — Damit wäre die Möglichkeit eines Widerspruchs gegen die musikhistorische Bedeutung unseres Mannes endgültig erledigt.

Zugleich aber ergibt sich eine Reihe neuer Direktiven für unsere Untersuchung. Zunächst die Möglichkeit, sie ganz in den Dienst der Musikgeschichte zu stellen, das Grenzgebiet zu verlassen, wie angedeutet wurde. Dann aber können auch über den hier verfolgten Zweck nunmehr keine Zweifel bestehen. Das Bild der Persönlichkeit Wackenroder's, wie es sich nämlich dem von musikhistorischer Seite Herantretenden zeigt, soll gezeichnet, seine Werke ebenso überprüft und schließlich jene Punkte seines Kunstideals aufgesucht werden, die Merkmale in der Entwicklung unserer Kunst darstellen.

Mit diesen Bemerkungen ist das Programm vorliegender Abhandlung vollkommen erschöpft.

Wir haben unsere Aufgabe im weiteren Sinne als der Geschichte der deutschen musikalischen Romantik zugehörig erkannt und sie hier unter beide Möglichkeiten der Stoffabgrenzung, der differenzierenden und integrierenden, gestellt, welcher Absicht der vielleicht etwas befremdende doppelte Titel entspricht. Ebendenselben Gegensatz fanden wir, als wir uns dann dem Thema auf methodischem Gebiete näherten. Die Notwendigkeit, die ganze Persönlichkeit heranzuziehen, würde einer Differenzierung entsprechen, während unsere Aufgabe, nur eine einzige geistige Äußerungsreihe zu betrachten, ein Integrieren darstellen wird. Eine befürchtete Komplikation, gegeben durch die Beschaffenheit des Grenzgebietes, löste sich bald, auf methodischem Gebiete durch Anerkennung einer einzigen Untersuchungsmethode, der psychologischen. Vollends aber, als wir die Möglichkeit erkannten, unsere Untersuchung in den Dienst der Musikgeschichte zu stellen. Die Parallele mit den kunsthistorischen Arbeiten von Wölfflin und Stöcker, deren musikhistorisches Gegenstück zu geben wäre, machten es uns leicht, den hier verfolgten Zweck auszusprechen.

Es erübrigt noch, zu betonen, daß wir auf Vollständigkeit keinerlei Anspruch machen dürfen. Denn einmal ist es ein wesentlich neues Thema, das hier behandelt wird und daher zunächst einer allgemeinen Einführung bedarf. Dann aber wurde wiederholt erwähnt, wie weit die Grenzen unserer Betrachtung gesteckt werden müssen, welcher Umstand schon bei dieser Einleitung eine erhebliche Erweiterung des Umfanges erforderte. Es lag aber in der Art der Konzeption unserer Untersuchungen, daß wichtige Nebenthemen und Exkurse wenigstens bemerkt und gewürdigt werden konnten.

### Die Persönlichkeit.

Jenen einseitigen Versuchen, die sich bemühen, Persönlichkeiten von geistiger Bedeutung aus den Verhältnissen ihrer Zeit zu konstruieren, könnte

1) G. Adler, Richard Wagner. Vorlesungen. Leipzig 1904. S. 11 u. a.

sich kaum ein besseres Beobachtungsgebiet bieten, als das geistige Leben Berlins zu jener Zeit, der das Leben Wackenroder's angehört. Da die rationalistische Aufklärung, die uns heute dank den Bemühungen der Romantiker so ungemein dünnlich und philiströs erscheint, hier jene Zentren geistigen Adels, die gebildeten Berliner Judenkreise, die Kant und Goethe hochhalten. Aber Wackenroder geht in wundervoller Anomalie an den sich bekämpfenden Tendenzen vorüber; jede scharfe Parteinahme war ihm fremd. Seine Jugend verlief ganz in jener Einfachheit und Ordnung, die zu lieben und zu erhalten ihm sein einfaches äußeres Leben ermöglichte. Hier gab es kein einziges lebhaft bewegendes Ereignis. Gymnasialzeit, einige schöne Universitätsjahre, Versuche juristischer Praxis. Freilich war dies alles nichtig jenem inneren Leben gegenüber, in welchem sich sein eigentliches Wesen betätigte. Hier ist er der zarte, sensible Schwärmer, der vor jeder Rauigkeit zurückschreckt. Hier ist er der weiche, verträumte Phantast, der alles mit dem Dufte einer Stimmung umgibt.

Und damit hätten wir die beiden Züge seines Lebens berührt, die eben für uns die wichtigsten Merkmale sind. Sensibilität kennzeichnet ihn im Rezeptiven, sie läßt ihn schwärmerisch aufsuchen, was seinem inneren Leben kongenial ist, andererseits aber heftig abstoßen, was ihm fremd. Im Spontanen aber kennzeichnet ihn weiche, träumerische Phantastik, die nie bis zur festen Gestaltung vordringt. Hier sprach Minor<sup>1)</sup> das entscheidende Wort, der ihn mit Bedeutung »keine eigentlich schöpferische Natur« nennt. Was für sein Leben galt, wiederholt sich nochmals auf höherer Stufe: das Gefühlsmoment dominiert so sehr, daß das nach außen gerichtete Moment des praktischen Gestaltens überhaupt nicht zur Geltung kommt. Wie ihn im Leben Reflexion als kalt und gefühllos abstieß, so fehlte ihm persönlich die gleichfalls nach außen gerichtete Gestaltungsfähigkeit, die freilich nichts Reflektierendes, sondern der (schaffenden und gestaltenden) Phantasie zugehörig ist. Es muß aber betont werden, daß trotzdem die Wertung einer künstlerischen Individualität wie dieser positiv ausfallen muß. Durch die starke Hervorhebung des Gefühlsmomentes ist ein Reichtum des Gemütslebens gewährleistet, der sich nach außen ungehemmt, naiv betätigt. Dazu kommt, daß es ganz gut möglich ist, in den Begriffen »Phantast« und »phantastisch«, die stets — und nicht mit Unrecht — auf Wackenroder angewendet werden, einmal vom negativen Nebensinn zu abstrahieren. Wackenroder war Dichter, was ihm fehlte, war die Natur des Schriftstellers: das Zusammenfassen seiner Ansichten unter einem Gesichtspunkt, jede strenge Systemisierung, allerdings aber auch die Kunst des Aufbaues.

Einfachstes, reales Zeichen all dieser psychologischen Substrate ist die Freundschaft zwischen Wackenroder und Tieck. Der stille Phantast, der von der Fülle seiner Gesichte überwältigt wurde, aber nicht zu gestalten ver-

---

1) a. a. O. eingangs. — Von weiter ausgreifenden Charakteristiken Wackenroder's, die nicht, wie in unserem Falle, von einem bestimmten Zwecke geleitet werden, sei diese in erster Reihe genannt. — Interessant sind die Darlegungen Ricarda Huch's (a. a. O. S. 143), die Wackenroder's Wesen aus einem Überquellen des Unbewußten ins Bewußte erklärt. Besonders wenn dabei an seine Bemühungen gedacht wird, sich dem Ausdrucksgehalt der Musik zu nähern, gewinnt das Wort tiefe Perspektive. — Auf R. Huch's Charakteristik Wackenroder's sei schon deshalb verwiesen, weil sich hier eine psychologisch wie auch künstlerisch befriedigende Darstellung seines Freundschaftsverhältnisses mit Tieck vorfindet.



mag, was er erschaut, wird von der weit zielsichereren, sonst aber geistesverwandten Schriftstellernatur angezogen. Was aber Wackenroder Tieck zu danken hatte, lag nicht auf künstlerischer Seite; es sei denn, daß er ihn zu schriftstellerischen Versuchen ermutigte. Aber Tieck's Verdienst ist es, daß sich jener nach beendeter Gymnasialzeit entschiedener dem Leben zuwandte; hier beginnen seine ersten Aufzeichnungen, die für uns von Wert sind, hier die Äußerungen seiner speziell musikalischen Interessen.

Wackenroder kommt mit einer prächtigen Musikernatur in Berührung, er nimmt Unterricht bei Karl Fasch<sup>1)</sup>. Dabei wird, der Richtung jener Zeit gemäß<sup>2)</sup>, der Gesangsunterricht vor dem instrumentalen gegangen sein, detaillierte Berichte liegen leider nicht vor. Daß Wackenroder selbst uns darüber im Unklaren läßt, wäre eines der häufigen Zeugnisse, wie sehr bei ihm passiver Musikgenuß aktive Betätigung überwog. Möglich aber auch, daß Fasch's Unterricht vorwiegend theoretischer Natur war, auf welche Seite von Wackenroder's Bestrebungen noch hingewiesen werden wird. Blumner<sup>3)</sup> erwähnt ihn unter Fasch's hervorragenden Schülern nicht, er hätte es wohl verdient, wenn auch seine Bedeutung in andrer Richtung hin gelegen war. Fasch's größtes Werk, die Gründung der Berliner Singakademie, nimmt ihn wenig ein; während ihrer ersten Entwicklung war er daran, seine Vaterstadt zu verlassen; auch an dem großen musikalischen Aufschwunge, der später folgte, nimmt er, damals schon zu sehr mit sich selbst beschäftigt, wenig Anteil.

Wer seitens eines großen Musikers, wie es Fasch gewesen ist, einen starken Eindruck auf unseren durch und durch musikalischen Dichter erwartete, sähe sich sehr getäuscht. Er fühlte sich in Musikerkreisen nicht minder unbehaglich als in denen der Literaten: ihre praktischen Interessen, die seinen Idealen so wenig entsprachen, rissen ihn aus seinen Träumen, ja beleidigten ihn geradezu. Hierher gehört auch eine kleine Episode, die wir aus dem Briefwechsel Tieck's und Wackenroder's herauslesen. Tieck hatte in Göttingen Gelegenheit, die Vorlesungen Forkel's zu besuchen. Daß der große Musikhistoriker ihn nicht anzog, ist nicht weiter zu verwundern, wenn man bedenkt, wie kühl Tieck sich damals zu jeder Art von Kunstgeschichte, sogar zur literarischen, verhielt. Aber daß ein Zeugnis<sup>4)</sup> genügt, um Wackenroder's Interesse für diesen Mann sofort umschlagen zu lassen, beweist uns seine Gleichgültigkeit allen jenen Momenten gegenüber, die ihm Musik auch von anderer als poetischer Seite näher gebracht hätten.

1) Auch Zelter wird wiederholt, offenbar für spätere Zeit, als Lehrer Wackenroder's genannt.

2) Es ist jene der Vokalmusik zugewandte Vorliebe, die das aufklärerische Berlin jener Tage kennzeichnet — vgl. den Ausdruck »Singakademie« — und die sich in den Bestrebungen der Caecilianer fruchtbar erhalten hat. Die Romantiker verließen natürlich diesen Standpunkt, nicht ohne einiges davon zu bewahren und den neuen Tendenzen zu assimilieren. So wäre auch die musikalische Ungeheuerlichkeit Tiecks erklärt, der es für möglich hält, in Werken ausgesprochen vokaler Natur die führende Stimme durch eine Sologeige — neben dem Horn das Instrument der neuen Zeit — zu ersetzen.

3) Martin Blumner, Geschichte der Berliner Singakademie. Berlin 1891 I. Abschnitt.

4) Karl v. Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. 1872. IV. Teil Briefe Tieck's an Wackenroder. S. 27 ff. Tieck beurteilt Forkel's musikalisches Wirken in Göttingen abfällig. S. 69, 79, 90. Wackenroder antwortet: »Forkel's Geschmack tut mir leid«. (Briefe an Tieck [siehe später], Brief XI, S. 236'.



Und nicht viel anders stellt sich auch der mit Reichardt und dessen Familie aufgenommene Verkehr. Daß Reichardt Wackenroder musikalisch unterrichtete, ist unwahrscheinlich, ihr Verkehr dürfte sich in allgemein gesellschaftlicher Weise bewegt haben. Wackenroder hatte Reichardt gewiß manches zu danken: er gewann Anregung in dessen ungemein geselligem Hause und trat hier den neuen Geistesrichtungen näher, er fand bei seinen späteren schriftstellerischen Leistungen Rat und Unterstützung dieses Mannes. Aber es dürfte schwer halten, sich hier eine tiefergehende Wirkung vorzustellen. Reichardt, der Mann von so ungemein vielseitigen Interessen, der ja wirklich seine Leistungen durch die Mannigfaltigkeit seiner Pläne zerstreute, der Mann von überlegenem Scharfsinn und geistiger Agilität, dürfte dem so ganz anders gearteten Gefühlsmenschen Wackenroder innerlich kaum nahe gestanden sein. Vollends wird Wackenroder, ein Bewunderer Schiller's und Mozart's, Reichardt in seinen ausgebreiteten literarischen Plänen und der Art ihrer Durchführung nicht mehr gefolgt sein, die wir ja auch heute nicht durchaus billigen<sup>1)</sup>.

Der einzige, der auf Wackenroder's Entwicklung Einfluß nahm, blieb also, wenn wir von gleichfalls weniger innigen Freundschaftsverhältnissen zu Bernhardt<sup>2)</sup>, Rambach u. a. absehen, sein Jugendfreund Tieck; die schwer empfundene Trennung von diesem machte die Fühlung nur noch lebendiger.

Und damit sind wir dem bedeutendsten Dokument für die Erkenntnis der Persönlichkeit Wackenroder's nahegerückt: seinen Briefen an den abwesenden Freund<sup>3)</sup>, diesem fortlaufenden Tagebuch der Trennungszeit. Wir heben hervor, was für unser Thema von Bedeutung zu sein scheint.

Da ist zunächst Wackenroder's Stellung im Musikleben seiner Zeit. Er erweist sich als fleißiger Besucher des Theaters und der Konzerte, aber nur über das erstere berichtet er genauer, während er letztere charakteristischerweise niemals näher als in der Wiedergabe gefühlsmäßiger Eindrücke bestimmt. Über Opern hingegen finden wir Auskunft. So hört er Paesello<sup>4)</sup>, Reichardt (*Erwin und Elmira*) mit Begeisterung, mit Andacht sogar, während er für die »Berliner Operettenwuth« nur Worte der Mißachtung findet. Etwas ausführlicher angezeigt wird »eine neue Oper von Righini«, auf welche Rezension wir noch zurückgreifen werden<sup>5)</sup>, kurz angekündigt eine Operette von Goldoni (Text) und Gasser (Musik): »*Die unruhige Nacht*«<sup>6)</sup>.

Alle diese Briefstellen vervollständigen das Bild von Wackenroder's Art, Musik aufzufassen. Eine ungemein bedeutsame Stelle des zweiten Briefes spricht von zwei Arten des Musikhörens, deren erste in vollkommen passiver

1) Die Behandlung Reichardt's auf musikhistorischer Seite zieht zumeist die vielen Interessen auf außermusikalischem Gebiete, die doch nicht weniger charakteristisch für den Mann sind, zu wenig in Betracht. (Andeutungen bei Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 112ff.) Der Mangel eines abschließenden Werkes über Reichardt macht sich auch hier fühlbar. Von welchem Interesse wäre es beispielsweise, seine temporäre Opposition gegen Mozart zu untersuchen und festzustellen, ob und inwieweit er derselben bei seiner Tätigkeit als Komponist und Dirigent Raum gab.

2) Mit ihm führte Wackenroder in Tieck's Abwesenheit Diskurse über Musik; den regelmäßigen Mittwochskonzerten wohnten sie gemeinsam bei.

3) Karl v. Holtei, Briefe an L. Tieck. Bd. IV, Breslau 1864. S. 169ff.

4) a. a. O. Brief X, S. 221 ist wohl dieses Meisters »Barbier von Sevilla« gemeint. »In der Musik ist viel Schönes«.

5) a. a. O. Brief XII. S. 243.

6) a. a. O. Brief XIII. S. 253.

Hingabe, deren zweite in gleichzeitiger Betätigung der Phantasie besteht. Wackenroder zögert nicht, der ersteren den Vorzug zu geben; schon hier kündigt sich seine Apotheose des Musikgenusses an, die wir wiederholt finden und deren Ausfluß seine musikalischen Schriften sind.

Auf ein rein persönliches Moment sei gestattet hier hinzuweisen, das, dem Zuge unserer Zeit folgend, von keinem neueren Darsteller dieser Persönlichkeit außer Acht gelassen wird. Wackenroder war eine Natur von unerhörter Sensibilität; Jessen<sup>1)</sup> ist, wohl mit Rücksicht auf sein trauriges Ende, geneigt, ihn als Neurastheniker zu bezeichnen. Welch große Bedeutung dergleichen auch für Wackenroder's Leben und direkt auf dieses bezügliche Schriften haben mag, so werden wir doch gewiß gut daran tun, bei Definition seines objektiven künstlerischen Schaffens davon nach Tunlichkeit abzusehen. Es würde uns kaum als glücklicher Griff erscheinen, das Pathologische als Mitfaktor der künstlerischen Tätigkeit gerade bei einer Gestalt demonstrieren zu wollen, die mit der Biedermeierzeit so innig zusammenhängt, wie diese. Dagegen läßt sich nicht leugnen, daß in Wackenroder's Musikgenuß Momente von einigermaßen pathologischer Färbung aufzudecken sind. Da ist vor allem die starke psychische Wirkung, die sehr bald auf eine physische hinausläuft<sup>2)</sup>:

»Es ist mir besonders auffallend, wie müde die Musik mich immer macht; ich fühle es wirklich sehr, wie die Töne, wenn man sie mit ganzer Seele aufnimmt, die Nerven ausdehnen und erschaffen«<sup>3)</sup>.

In Wackenroder's Forderungen des Musikhörens, dann in seinem »Paroxismus der Begeisterung« klingen zugehörige Momente wieder.

Gerade die erste Berliner Zeit mit ihren lebhaften Eindrücken, dem Trennungsschmerze und dem ersten Auftauchen von Konflikten, deren spätere Entwicklung so verhängnisvoll geworden ist, haben wir uns in dieser Hinsicht als kritisch vorzustellen. Mit dem Wiedersehen und der innerlich ruhigeren Erlanger und Göttinger Zeit (1793—1794) betritt Wackenroder eine neue Periode seines Lebens, die durch mannigfache Studien und Reisen die an Anregungen reichste seines Lebens geworden ist. Vielleicht ist darum der Beginn seiner schriftstellerischen Versuche schon hier anzusetzen<sup>4)</sup>.

Wackenroder schreibt über Musik, nicht etwa, weil er ein festes System mitzuteilen hat oder gar theoretisch-kritisch sein will, sondern weil in ihm musikalische Eindrücke die dichterische Betätigung seiner Phantasie auslösen. Er will die Stimmungen, die ihn bestürmen, noch einmal durchleben, sie durch endgiltige dichterische Wiedergabe abschließen und, wie er gesagt haben würde, »aufbewahren«. Wäre er Schriftsteller gewesen, so würde das lite-

1) Einl. zum Neudruck der »Herzensergießungen« (siehe später), S. XI.

2) Es kann beobachtet werden, daß Individuen, bei denen dies in ähnlicher Weise der Fall ist, sich in ihrem sonstigen Verhältnis zu musikalischen Dingen nicht charakteristisch von solchen unterscheiden, bei denen diese Wahrnehmung nicht gemacht werden kann. Es müßte also, wenn die Erscheinung überhaupt pathologisch erklärt werden sollte, keine durchgreifende Wirkung des krankhaften Momentes angenommen werden.

3) a. a. O. (Briefe an Tieck), Brief X, S. 221. Wackenroder's Ansicht, Konzerte dürften nicht über eine Stunde dauern, gehört ebenhierher.

4) So verwies Jessen (a. a. O., S. XV) darauf, daß die Darstellung des musikalischen Lebens der bischöflichen Residenzstadt im »Berglinger« sehr wohl aus den in Bamberg gewonnenen Eindrücken hervorgegangen sein kann.

rarische Element zweifellos so sehr dominieren, daß wir, von musikalischer Seite herantretend, beim Mangel fester Absichten seitens des Autors überhaupt kein Material für unsere Betrachtung vorfinden. Nun war aber Wackenroder — und dies am meisten in musikalischen Dingen — so ganz Dichter, daß sich seine reinpersönliche Stellung zu unserer Kunst in vollkommen unangetasteter Weise aussprechen konnte. Hier liegt einer der schon berührten Punkte, wo das Phantasiereiche, Subjektive seines Stils, weit entfernt ein Hindernis zu bilden, sich für uns zum Vorteil verkehrt.

Erst während des zweiten Berliner Aufenthaltes (ab Sommer 1794) trat Wackenroder mit seinen Versuchen hervor. Diese Zeitstrecke ist äußerlich die ruhigste seines Lebens. Er befließt sich strenger Ordnung und Regelmäßigkeit seiner Studien, der Verkehr mit Tieck ermunterte ihn zu schriftstellerischer Tätigkeit. Nichts läßt erkennen, daß in seinem Innern beständig jener Widerstreit war, der so verhängnisvoll für ihn werden mußte. Sein Wunsch, die Jurisprudenz zu verlassen und sich gänzlich seiner Lieblingskunst, der Musik zuzuwenden, stammt schon aus frühester Zeit. Vielleicht stehen damit seine musiktheoretischen Bestrebungen in Verbindung, die wir im Briefwechsel deutlich hervorgehoben finden, wenn sie auch zunächst nur dazu dienen sollten, sein passives Verständnis zu erweitern.

»... Es bleibt aber noch immer mein Verlangen, in der praktischen Komposition noch weiter zu kommen, dann würd' ich weit reichere Quellen des Raesonnements darüber haben; — wenn auch nur so weit, daß ich kleine Arien, Duetten, Chöre usw. komponieren könnte<sup>1)</sup>.

Die Frage, wie groß Wackenroder's musikalische Begabung gewesen sein mochte und wie weit sie ihn geführt hätte, wenn nicht schon äußere Hindernisse die Ausführung seines Lieblingswunsches unmöglich gemacht hätten, verringert ihre Bedeutung hinsichtlich der Tatsache, daß in dieser Richtung keine Selbsttäuschung stattgefunden hat. Seine bedeutendsten und schmerzlichsten Erlebnisse flossen aus anderen Ursachen. Hier gab uns Wackenroder selbst den Schlüssel, indem er bei seiner Idealfigur des Berglinger, die ja sein eigenes Leben dichterisch widerspiegelt, größte Begabung und tatsächliche Eignung zum musikalischen Berufe annimmt. Dennoch löst eine Reihe weiterer Erkenntnisse jenen tieferen, bleibenden Konflikt aus, dem er selbst wie jener zum Opfer fallen mußte.

Wir, die alle Fülle dieses psychischen Geschehens nur aus weiter Ferne beobachten können und für die sich diese subtilsten psychischen Probleme in weit gröbere, typische Formen niederschlagen, haben es nicht leicht, überall erklärend zu folgen. Inkommensurable, rein individuelle Faktoren erschweren unsere Deduktionen fortwährend und machen es uns nur möglich, das Auffälligste vorzubringen. Uns ist Wackenroder als zurückgezogener stiller Träumer erschienen, so voll Hingabe an den Eindruck, daß er sich sogar jede gleichzeitige Betätigung seiner Phantasie verbot. Schon von diesem Punkte ist es begreiflich, daß er die Energie nicht fand, ja vielleicht selbst sogar nie ernstlich daran dachte, den äußeren Konflikt zu lösen und die musikalische Laufbahn statt der, die ihm aufgedrängt worden war, zu ergreifen. Aber den inneren Konflikt hätte er doch nie zu lösen vermocht. Hier standen sich seelische Gewalten gegenüber. Die Phantasie, die so ganz seine Sache war, die sich in seinem ganzen Wesen ausspricht, in seiner Innig-

1) a. a. O. Brief I. S. 170.

keit, Einfachheit, seinem Hingebungsbedürfnis, — die Schaffenskraft, die strenge und große Forderung, deren Notwendigkeit er ebenso erkannte wie ihren Mangel in seinem Wesen<sup>1)</sup>. Es ist aber Wackenroder's Größe, daß er niemals aufgehört hat, nach dem zu verlangen, von dem er sich sagen mußte, daß es ihm verschlossen war. Und in jener unglaublich engen Verbindung, in der bei diesem Menschen Psychisches und Physisches stand, mußte der Tod die Folge dieses Konfliktes sein.

Wir haben es bei der Betrachtung von Wackenroder's Persönlichkeit absichtlich unterlassen, alle jene Punkte hervorzuheben, durch die er mit der übrigen Romantik zusammenhängt und ein Glied derselben darstellt. Es lag ja freilich nahe genug, diese Persönlichkeit als »romantische« zu bezeichnen und ihr tiefstes und tragischestes Erlebnis mit der »romantischen Sehnsucht« zu identifizieren. Doch wer unter den übrigen Romantikern erlebte sie so, diese romantische Sehnsucht, daß er daran starb? Versuche, psychische Erlebnisse für einen ganzen Kreis zu typisieren, scheitern augenblicklich, wenn in diesem Kreise ein Mensch auftritt, der sie bis zur äußersten Lebenstragik erlebt. Hier tritt das Individuelle über jeden Gedanken der Kollektivität erhaben hervor.

Durch die letzten Betrachtungen wurden die Umrisse unserer Aufgabe zum großen Teil verlassen, was aber insofern geboten erschien, als eine Persönlichkeit wie diese, die Betrachtung jener Einzelheiten, welche speziell in Frage kamen, unter dem Gesichtspunkt ihrer ganzen Erscheinung erheischt. Nur unter den nämlichen Voraussetzungen ist hier auch der Zusammenhang zwischen Dichter und Werk zu bestimmen.

### Die Werke.

Schon bei der Betrachtung seiner Persönlichkeit hatten wir auf das besondere Verhältnis hinzuweisen, in dem Wackenroder zu seinen Werken steht. Sie sind ihm Selbstbekenntnisse freier Art, in die er seine Phantasien formt, um sie nochmals innig durchzuerleben und sich andererseits doch wieder von ihnen zu befreien. Es ergab sich aus dieser ganz allgemeinen Fixierung ihrer Entstehungsart, daß Wackenroder's literarische Äußerungen unmöglich ein festes, mit schriftstellerischer Architektur entworfenes Ganzes darstellen können; es sind gelegentliche Aufzeichnungen, die Freiheit der Komposition schon in den Titeln verratend, Variationen derselben Gedankenreihe, nach Stimmung und innerem Bedürfnis.

Ganz besonders gilt dies wieder von jenen Aufsätzen, die für unser Thema in Betracht kommen und denen unsre Aufmerksamkeit daher ausschließlich gilt. Wackenroder ist hier am allerwenigsten geneigt, seine überschwengliche Phantasie zu zügeln: bald ergreift er sich in imposanten und übereinandergetürmten Bildern, bald verweilt er mit zartester und intimster Kunst bei einzelnen Gefühlsmomenten. Alle diese Besonderheiten seiner Diktion, die auf Seite der poetischen Wertung zu stellen sind, kommen für uns nicht in Betracht; unsere Aufgabe ist es vielmehr, mit der Kenntnis der Individualität unseres Mannes ausgerüstet, einige hervorstechende und

---

1) Es entspricht einerseits den oben genannten Schwierigkeiten, andererseits aber unserer fortschreitenden Vertiefung in diese Individualität, wenn wir hier Bezeichnungen gebrauchen, die Wackenroder's eigener Nomenklatur entlehnt sind. Ein Mißverständnis ist durch die am Eingang dieses Abschnittes gegebenen Einschränkungen und Erweiterungen wohl beseitigt.

wiederkehrende Gedanken innerhalb dieser Schriften aufzudecken, die wir dann ihrerseits bei der Konstruktion seines Kunstideales verwerten könnten. Natürlich hat eine Aufgabe, wie diese, Schriften wie den in Rede stehenden gegenüber ihre besonderen Schwierigkeiten, wie überhaupt die Absicht, einen festen, logischen Gedankenzug in Werken von solcher Intimität und musikalischer Unbestimmtheit aufzudecken, so viel Grausames und Nüchternes an sich hat. Allein unser Vorsatz, uns stets das Individuelle des Verfassers vorzuhalten und ihm in aller Subjektivität getreu zu folgen, muß schließlich zu einer Lösung des Widerspruches führen.

Ungeachtet der historischen Folge seien hier die fünf Aufsätze der »Phantasien über die Kunst«<sup>1)</sup> die für unser Thema von Belang sind, vor die »Herzensergießungen« gestellt. Denn das einschlägige Kapitel des letzteren Werkes erscheint in seiner ungewohnten Realistik den Phantasien gegenüber durchaus als Klimax, als große, tiefpersönliche Zusammenfassung, während die »Phantasien« viel einzelner und leichter geartet sind.

»In diesen seinen kleinen Aufsätzen übrigens, welche die Blüte einzelner schöner Stunden sind, wird man mit Freuden diejenige melodische Harmonie finden, welche wir leider, wenn wir den ganzen Inbegriff seines wirklichen Lebens übersehen, mit so bitterer Betrübniß vermissen«<sup>2)</sup>.

Das erste Stück des bedeutungsvollen zweiten Abschnittes, »Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen«<sup>3)</sup>, zeigt Wackenroder durchaus auf romantischem Boden. Die romantische Forderung, den Inbegriff aller Erkenntnis im Gewande des Märchens zu symbolisieren, ist hier erfüllt. Mit den bedeutendsten Dichtungen dieser Art, mit den Märchen Novalis', kann es Wackenroder's schlichte Erzählung freilich nicht aufnehmen, dennoch ist sie in allgemeiner poetischer, wie in Hinsicht der Kunstbetrachtung von größter Bedeutung. Die Vorstellung des Weisen, welcher, die Nichtigkeit des menschlichen Beginns dem gewaltigen Fortteilen der Zeit gegenüber erkennend, nur auf dieses seine Sinne lenkt und dem Leben verloren ist, hat Wackenroder ergriffen. Erleichtert wird die Deutung des Märchens durch die wohl wenig beachtete Tatsache, daß ein anderes Stück der Sammlung, »Die Ewigkeit der Kunst«<sup>4)</sup>, aus der Feder Tiecks ganz ähnliche Gedanken in anderer Form vorträgt<sup>5)</sup>. Was Wackenroder als zartes, phantastisches Märchen empfand, verdichtete sich bei Tieck zu tendenziöser Betrachtung von beinahe doktrinärem Gepräge. Sein Gedankengang ist dieser: Bei Betrachtung von Zeit und Ewigkeit ergreifen uns Schauer vor der Nichtigkeit und Vergänglichkeit unseres Handelns. Nur die Kunst vermag uns zu retten; sie allein ist das Vollendete, Unveränderliche, Ewige. Diese Betrachtung, die freilich noch wenig von der späteren Theorie des ewigen Werdens in der Kunst, wie sie Schelling und Schlegel brachten, an sich hat,

1) »Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst«, (1799) im Bande »Tieck und Wackenroder« von Kürschner's Dtsch. Nat. Lit., hrsgg. von Jak. Minor, Bd. 145, Berlin und Stuttgart, W. Spemann.

2) Wackenroder, a. a. O. S. 51.

3) a. a. O. S. 51.

4) a. a. O. I., 10, S. 47.

5) Die Erscheinung entspricht der Tatsache, daß diese Aufsätze vorwiegend aus gemeinsamen Betrachtungen der Freunde hervorgingen. Doch wird man sich — am meisten in musikalischen Dingen — hüten müssen, an eine Beeinflussung Wackenroder's durch Tieck zu denken. Vgl. dazu stets Minor, Einleitung a. a. O. S. VI, VII.



kehrt mit charakteristischen Veränderungen in Wackenroder's Märchen wieder. Worte scheinen kaum zu genügen, um das Unglück des Weisen zu schildern, der einerseits erkennt und verlangt, etwas »Bestimmtes, Unbekanntes« ersehnt und andererseits doch in der Gewalt des Erkennens zur Unstetigkeit verurteilt ist; dann wieder das Unglück derer, die im gewöhnlichen Leben an »taktlose Geschäfte«, wie sich Wackenroder bezeichnend ausdrückt, gebunden sind. Erst Erfüllung der Sehnsucht erlöst; Musik ist es, die das Wunder bewirkt und, in eigentümlichen Parallelismus mit der Liebe gestellt, apothetisch erhebt. —

Redet Wackenroder hier durchaus symbolisch, nur in leiser Andeutung des Gegensatzes, der ihn selber quält, so ergreift er schon im zweiten Aufsätze viel bestimmtere Formen<sup>1)</sup>. Während er die bedeutsame Annäherung der Musik an die Religion vollzieht und damit eine seiner hauptsächlichsten Ansichten von der bildenden Kunst hierher überträgt, fällt manches mißachtende Wort über jene anderen, die im weitesten Sinne ohne Musik sind.

Aber gleich wendet er wieder zurück:

»Wohl dem, der (müde des Gewerbes, Gedanken feiner und feiner zu spalten, welches die Seele verkleinert) sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben. Nur ein solcher ist der Weg zu allgemeiner, umfassender Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seeligkeit. — —

Dies ist das herrlichste und wunderbarste Bild, so ich nur von der Tonkunst entwerfen kann, — obwohl es die meisten für eitle Schwärmerei halten werden.«

Unmittelbar nach diesem Satze, der vielleicht das Feinste und Charakteristischste ist, das Wackenroder über Musik geschrieben hat, greift er zuerst einen Widerspruch auf, der ihm aus dem Inneren der Kunst selbst zu kommen scheint. Es ist die Ernüchterung: reale Grundlage der Wunder der Tonkunst ist »ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht«. Aber vorläufig weiß er sich zu trösten. Er entwirft rasch eine ideale Theorie der Musik, welche diese zur Aussprache von Gefühlen geeignet und ihre Praxis als Erfindung im Dienste dieses Zwecks erscheinen läßt. Dabei ergeht er sich im Lobe über das Material unserer Kunst, das ihm so sehr geeignet scheint, mit gleichem, einfachem Mittel ganz verschiedene Wirkungen zu erreichen<sup>2)</sup>.

Derselben Stimmung, wie die der beiden genannten Aufsätze es ist, kommt auch das »*Fragment aus einem Briefe Berglingers*«<sup>3)</sup> zu, bei dem wir nach so ausführlicher Behandlung der beiden vorgenannten nicht unbedingt verweilen müssen. Der Widerstreit von Kunst und Leben einerseits, von Kunst und zeitlichem Geschehen andererseits herrscht auch hier vor, in abgeschwächter und kontemplativer Fassung.

Weit bemerkenswerter und eigentlich die vorzüglichste Stütze unserer

1) a. a. O. S. 55. »*Die Wunder der Tonkunst*«.

2) Obwohl nicht eigentlich zu unserem Thema gehörig, sei es gestattet, auf die Theorie des Affektes zu verweisen, die Wackenroder hier entwickelt (S. 57). Nach ihm durchleben wir alle Gefühlsregungen in der Jugend unbewußt; erst das Alter läßt sie uns subjektiv fühlen und objektiv nach ihrer »Aufbewahrung« (Aussprache) in der Musik verlangen. — Von der Entwicklung des Theoriebegriffes bei Wackenroder wird noch mehrfach die Rede sein.

3) a. a. O. II. 4, S. 64.



Beobachtungen wird aber das Stück: »Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst, und insbesondere von verschiedenen Gattungen der Kirchenmusik«<sup>1)</sup>. Hier findet es Wackenroder notwendig, aus seiner poetischen Diktion teilweise herauszutreten und uns seine Anschauungen in weniger allegorisierender Form mitzuteilen. Die Hinneigung der Musik zu Religion, die sich schon in den vorausgegangenen Studien bemerkbar machte, ist hier vollzogen, — die Priorität der Kirchenmusik leuchtet eben dort durch, wo er bemüht ist, den ganz gleichen Kunstwert aller Musikgattungen darzulegen:

»Doch kann ich nicht leugnen, daß die hervorbringende Kraft meiner Seele viel mehr nach der ersteren hinneigt und auf dieselbe sich einschränkt. Mit ihr beschäftige ich mich am meisten und von ihr will ich daher jetzt ausschließlich mit einigen Worten meine Meinung sagen«<sup>2)</sup>.

Und nun folgt jene wundervolle Schilderung der drei Arten der Kirchenmusik, die mit drei Arten der Andacht parallelisiert wird<sup>3)</sup>. — Da ist zunächst die heitere, unbefangene, die sich in froher Unschuld und naiver Dankbarkeit ergeht. Dann die mächtige, erschütternde, die die Herrlichkeit Gottes zu schildern unternimmt.

»Diese Musik schreitet in starken, langsamen Tönen einher und versetzt dadurch unsere Seele in die erweiterte Spannung, welche von erhabenen Gedanken in uns erzeugt wird und solche wieder erzeugt.«

Und schließlich die demütige, bußfertige, die sich nicht über den Ton des Kyrie zu erheben wagt.

»Dieser gehört jene alte choralmäßige Kirchenmusik an, die wie ein ewiges »miserere mei Domine!« klingt und deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen in tiefen Tälern dahinschleichen.«

Aus der folgenden kurzen Schilderung dieser »choralmäßigen Kirchenmusik« ist mit vollster Deutlichkeit zu entnehmen, daß Wackenroder augenblicklich ein bestimmter Choral vorschweben mußte, den er in wundervoller Wiedergabe poetisch umschreibt. Wir vermögen an dieser Stelle, ohne daß eine bestimmte Angabe gemacht wird, den Gegenstand aus der Dichtung förmlich herauszuschälen. Es gibt hier Wendungen, von so präzisiertem Ausdrucke, daß sie direkt durch gehörte Veränderungen des Tempo, durch gehörte Modulationen ausgelöst zu sein scheinen. Mit großer Klarheit ist auch zu entnehmen, daß ihm am Schlusse ein Orgelpunkt vorschwebte<sup>4)</sup>.

Es liegt hier besonders nahe, sich die Frage vorzulegen, welche bestimmten musikalischen Eindrücke wohl zur Konzeption der drei Arten, und gerade dieser drei, geführt haben mochten. Natürlich kann nicht mehr gesagt werden,

1) a. a. O. II. 3, S. 60.

2) a. a. O. S. 62.

3) Vgl. Stöcker a. a. S. 121.

4) An dieser Stelle, auf deren Bedeutung wir noch zurückkommen werden, dürfte auch der charakteristische Unterschied von Tiecks und Wackenroders poetischer Musikumschreibung am deutlichsten zutage treten. (Vgl. Minor a. a. O. S. VII, Schluß.) Während Tieck in den Vorspielen seiner Märchenkomödien, bei Darstellung der Instrumente Effekte aufgreift und sich hier wie an anderen Stellen vornehmlich auf die Klangfarbe stützt, gewinnen wir hier ein ganz anderes Bild. Wackenroder will vollständiger sein und vertieft sich daher mehr, er erprobt alle Mittel seiner bilderreichen Sprache zu möglichst weitgehendem Ausdrucke. Dabei ist stets zu erkennen, wie klar der musikalische Eindruck ihm selbst gegenwärtig ist — alles Umstände, die für seine bedeutendere musikalische Anlage sprechen.

als sich aus der Gegenüberstellung dieser Charakteristik und jener Kompositionen, die Wackenroder ungefähr gehört haben konnte, erschließen läßt. Bei der ersten Art wird natürlich an Mozart's Musik gedacht werden, doch wird Wackenroder die Salzburger Messen, die hier am meisten entsprächen, kaum gehört haben, eher das Requiem, das aber wieder kaum herpassen würde. Die zweite Art wird den Gedanken an Haydn nahelegen, bei jenen Epitheta, die das Kraftvolle und Erhabene dieser Musik betonen, wohl auch den an J. S. Bach. Schließlich wird die dritte Art an Musik pietistischer Richtung erinnern, während der prächtig umschriebene Choral an den großen Meister desselben, an J. S. Bach gemahnt. Bei der Seltenheit bestimmter Angaben über Wackenroder's musikalische Genüsse ist es schwer, sich bei derlei Hypothesen, deren Wert übrigens nicht überschätzt werden soll, vor allzu weitgehenden Unbestimmtheiten und Vermutungen zu bewahren.

Eine weit weniger klare Sprache führt der letzte der für unseren Zweck wertvollen Aufsätze: *»Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik«*<sup>1)</sup>. Aber wir können doch einige der früher bezeichneten Gedanken auch hier wiederfinden, wenn auch in reicherem poetischen Flusse verhüllt. Da ist zunächst die Angst, durch Praxis und Wissenschaft mitten im Enthusiasmus der Kunst ernüchtert zu werden — hier kunstvoll widerlegt durch eine ganz eigentümliche Theorie über das Wesen der Musik. Wackenroder erkennt, seiner Individualität entsprechend, die Musiktheorie in ihrer einfachen und großen Aufgabe natürlich beständig: er muß weit ausgreifen und bis an den magischen Idealismus Novalis' heranreichen, um sie zu rechtfertigen. Nach ihm wäre nämlich die *»neue Lehre, aus der die Meister die mannigfaltigsten Töne schöpfen«* eine Voraussetzung des Schaffens; daß sie auch zeitlich früher bestanden hätte, ist nicht direkt ausgesprochen, nach dem Gesagten aber auch nicht unmöglich. Geheime Beziehungen walten nun zwischen den *»mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens«* vor, der Berufene vermag es, beide Seiten zu verbinden. Es ist möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß Wackenroder hier seinen Begriff von Theorie mit dem von Schaffenskraft (im Gegensatze zu Phantasie) zusammenfallen läßt, wodurch diese Sätze sogleich ein erhöhtes Maß von Verständlichkeit hätten. Nur so läßt sich verstehen, wenn er auch Tonstücken, die *»wie die Zahlen zu einer Rechnung zusammengesetzt«* sind, *»wenn sie auf Instrumenten eingeübt werden«*, Wirkung und Wert zuschreibt.

Durchaus klar sind dagegen einige andere, über das Schaffen vorgebrachte Bemerkungen. Der schaffende Künstler ist Dichter, *»Verdichter«* der Gefühle, die auch die Seele des Hörers bewegten — hier meldet sich nach langer Zeit wieder der Gedanke des Musikgenießens, dem Schaffen gegenüberstehend. Aber den weitaus breitesten Raum des Aufsatzes erfüllen naturgemäß schwungvolle Paraphrasen, die hier kühner sind als je zuvor.

Der Ton dieses Stückes, mit dem die Reihe der für uns in den Phantasien bedeutsamen abgeschlossen ist, steht weit von dem der *»Herzensergießungen«*<sup>2)</sup> ab. Fanden wir erstere wenigstens stellenweise objektiv und allgemeine Bedeutung beanspruchend, so sind letztere durchaus von der tiefpersönlichen Seite zu fassen. Der Ausdrucksreichtum seiner poetischen

1) a. a. O. S. 67.

2) *»Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.«* (1797. Neue Ausgabe von Jessen, Jena 1904.

Diktion steigert sich mithin auch bis zu jener Innigkeit, mit der das Eigen-erlebnis, etwa in den Briefen, spricht. Oberflächliche Substitutionen, durch welche die Beziehungen zu seinem Leben gedeckt werden sollten, die aber nur allzu durchsichtig ausgefallen sind, steigern diesen Eindruck noch besonders.

Er selbst ist dieser Künstler, dessen Lebensgeschichte hier vor uns liegt und dem so mannigfache und nicht zu überwindende Widersprüche in- und außerhalb seiner Kunst drohen. Und da das Buch ganz auf diese negative Voraussetzung gestellt ist, wird der wehmütige Pessimismus, von dem es durchzogen wird, leicht verständlich. Relativ lichter klingt noch das erste Hauptstück, in dem der Widerstreit von künstlerischem und außerkünstlerischem Lebensberufe, dargestellt im Werdegang des jugendlichen Kunstenthusiasten Berglinger, das Hauptmotiv bildet. Sein Schaffensbedürfnis wird als aus dem Kunstgenuß steigend erläutert — ein für Wackenroder's Kunstanschauung ungemein wichtiges Moment. Dabei bietet sich Gelegenheit zu poetischen Musikumschreibungen, die hier noch einfacher, als die in den »Phantasien« genannten, immerhin aber schon mit den uns von dort bekannten Mitteln gearbeitet sind. In erster Linie ist es Kirchenmusik, die den jungen Berglinger begeistert. Oratorien, Kantaten, Chöre »mit Posaunen- und Trompetenschall« werden genannt. Die Art, in der diese Eindrücke umschrieben sind, läßt an Händel's Musik denken. Daneben erregen auch »vollstimmige Symphonien« sein Entzücken — in ihrer Darstellung, die zweifellos eine der gelungensten Musikumschreibungen Wackenroder's bildet, ist das dreiteilige Scherzo oder Menuett von der Form Scherzo-Trio-Wiederholung, man möchte sagen, geradezu mit Händen zu greifen<sup>1)</sup>. — Vorzügliche Beachtung verdient die Feinheit, mit der die Psyche des Jünglings erfaßt und geschildert wird, nicht zumindest in den beiden Gedichtchen, deren eines das Versmaß des gleichfalls zitierten *Stabat mater* benützt<sup>2)</sup>.

Kaum hat uns das erste Hauptstück einigermaßen getröstet zurückgelassen, so setzt das zweite gleich wieder mit allen Konflikten ein. Zunächst hatte die Art der musikalischen Studien Enttäuschung bereitet<sup>3)</sup>, dann aber war

1) a. a. O. S. 151. »Bey fröhlichen und entzückenden vollstimmigen Symphonieen, die er vorzüglich liebte, kam es ihm gar oftmals vor, als säh' er ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heiteren Wiese tanzen, wie sie vor- und rückwärts hüpfen, und wie einzelne Paare zuweilen in Pantomimen zueinander sprachen, und sich dann wieder unter den frohen Haufen mischten.« — Man denke bei dieser entzückenden Stelle beispielsweise an das Menuett von Mozarts Gmoll Symphonie, Köch. Verz. Nr. 550.

2) Es sei an dieser Stelle eine Hypothese über Wackenroder's musikalisches Schaffen versucht. Es ist sehr naheliegend, anzunehmen, daß Wackenroder das soeben bezeichnete Gedicht selbst vertont hat, wie er es von Berglinger berichtet. — Tieck (»Phantasien« a. a. O. S. 4) spricht von einer Kantate, die zu den Phantasiestücken gehörte, mit der aber Wackenroder »selber unzufrieden war«. Es handelt sich bei Tieck natürlich um ein lyrisches Gedicht, die Bezeichnung läßt aber vermuten, daß es mit Musik innig im Zusammenhange stand. So setzt auch Berglinger — wie vorher erwähnt — seine Gedichte in Musik, »ohne die Regeln davon zu kennen«. Bestimmtes über alle diese Dinge könnte nur eine Revision der Aufzeichnungen seiner Lehrer und Freunde, vor allem etwa Fasch's und Reichardt's, ergeben. —

3) In den hier der Theorie geltenden Bemerkungen versteigt sich Wackenroder zu einer ihm ganz ungewohnten Drastik. (a. a. O. S. 163) »Daß ich, statt frey zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunst-

es der Konflikt zwischen Kunst und Leben, der auf höherer Stufe wiederkehrt. Kunstenthusiasmus des Einzelnen und Verständnislosigkeit der Massen, dies sind die Pole einer ergreifenden Klage, welche nur zu sehr an Dinge gemahnt, die sich sehr häufig im Laufe der Musikgeschichte abspielten. Bezeichnend ist, daß dieser Konflikt bis in die künstlerische Tat selbst hinübergreift, wenn die Aufnahme durch das zeitgenössische Publikum als wichtiger Faktor des gesamten künstlerischen Wirkens betrachtet wird. Rückkehr zur Einfachheit wird als das einzige Mittel genannt, sich hier noch zu befreien.

Aber nun überprüft Wackenroder sein ganzes Gebäude nochmals, indem er den günstigsten Fall setzt, d. h. seine Idealfigur ein einziges Mal zum wirklich schaffenden Künstler erhebt und durch eigene Befriedigung und durch das Verständnis des Publikums belohnt sein läßt. Aber auch hier übertönt der letzte und äußerste Konflikt, der Widerstreit von Phantasie und Schaffenskraft, schließlich alles. Es ist rührend, wie Wackenroder nun nach äußeren Motiven tastet, um seiner Zeit den Untergang Berglingers an diesem Konflikte glaubhaft zu machen. Seine naive Kunst entwickelt hier einen Gedanken- und Ausdrucksreichtum, der die anderen Schriften bedeutend übertrifft und geradezu staunen macht<sup>1)</sup>. Denn auch hier spricht die Gewalt der Wirklichkeit, ja man ist sogar gezwungen, zu sagen: die Ahnung des eigenen Schicksals. Er selbst war es ja, der durch seine »hohe Phantasie aufgerieben« wurde, weil sie ihm nicht genügte und er sich auch in das Leben derer nicht finden konnte, die die Kunst »in ihrem Handeln auf Erden nicht stört«.

Den letzten, höchsten Ausweg, die Formel Peer Gynts, die Überwindung der Phantasie zum Leben, hat Wackenroder nie erreicht. Eben dies aber macht uns sein Kunstideal so wertvoll, weil es das Ideal eines Suchenden ist. —

### Das Kunstideal.

Hatten wir uns bis jetzt bemüht, in der Person und den Werken unseres Mannes das Individuelle zu betonen und den Bezug auf andere Erscheinungen seiner Zeit zu vermeiden, so erwächst hier, wo es sich um die Konstruktion von Wackenroder's musikalischem Kunstideale handelt, die entgegengesetzte Forderung. Denn bei einer Persönlichkeit von solcher Offenheit und bei Schriften von so großer künstlerischer Naivität werden wir wenig mehr als eine Zusammenfassung des schon Gesagten geben können, die aber hier in die geschichtliche Folge angegliedert werden will. Einige noch nicht vorgebrachte Ergebnisse finden erst hier Erwähnung, wenn durch sie die historische Position Wackenroder's besser beleuchtet werden kann. —

grammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinen-Verstande ein regelrechtes Ding heraus zu bringen, eh' ich daran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben! — Es war eine unglückselige Mechanik!«

1) Ahnend spricht er es aus: (a. a. O. S. 173) »... muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein ächter Künstler seyn will!« — Vgl. unseren letzten Abschnitt, am Schlusse. — Und gleich darauf folgt der vielbesprochene Satz: »— Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas anderes, — und wie mir jetzt erscheint — etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres als die Kraft der Phantasie?« —

Wackenroder's Stellung in musikalischen Dingen ist auf jene strenge Trennung basiert, die er zwischen Kunst und Leben bestehend erkannte<sup>1)</sup>. Es spielen hier natürlich Züge seines eigenen Lebens herein, die er, wie es bei einem jungen Menschen natürlich ist, bedingungslos für sein ganzes Denken akzeptiert. Da es ihn nach Betätigung seines Gemütslebens drängt und er diese im Leben nicht finden kann, so vollzieht er mit seiner Hineigung zur Kunst eigentlich eine Weltflucht und bestätigt dies, wenn er, einmal bei der Kunst angelangt, das Leben als etwas Niedriges, Beschränktes und Beschränkendes erklärt. Dieser naive Pessimismus berührt eigentümlich, um so mehr, wenn man bedenkt, daß selbst ein Novalis seine künstlerische Betätigung widerspruchslos mit unkünstlerischem Lebensberufe zu verbinden vermochte. Bis zu dem alle Kreise des Geistes- und Gemütslebens gleichmäßig umspinnenden Mystizismus, dessen Anzeichen sich gleichwohl bei ihm nachweisen lassen, war Wackenroder eben noch nicht vorgedrungen. Für ihn bedeutete die Kunst eine Vertiefung, Verinnerlichung, bis zu welcher das Leben mit seinen gewöhnlichen Erscheinungsformen niemals gelangen kann. Noch bei seinen der bildenden Kunst geltenden Betrachtungen stand dies nicht so fest. Hier sieht er sich bald von dem poetischen auf das fabulistische und doktrinäre Gebiet hinausgedrängt, — die Zeit der Gemälde-sonette war noch nicht angebrochen — mehr oder weniger ist es immer »das Leben der Mahler«, was er schreibt. Erst bei der Musik genoß er die vollste Freiheit, hier war es möglich, den fundamentalen Gegensatz bis zu voller Schärfe zu entwickeln.

Es ist nur eine Folge des in demselben enthaltenen Widerspruchs, wenn der Begriff der Musik, die in Gegensatz mit dem Leben gestellt werden soll, eine starke Verschiebung erleidet. Hier ist immerfort Wackenroder's Persönlichkeit maßgebend und die große Bedeutung, die die Musik für sie hat. Sein ganzes Wesen spricht sich in ihr aus, in allen Formen; vom Behagen des Genusses bis zum Ernste tragischen Erlebnisses. Besondere Momente kommen noch hinzu: die geheime Symbolistik, die er in ihr wirkend dachte, die tiefsinnige Unbestimmtheit ihres Ausdrucks, die ihn stets zu dichterischen Ergüssen anregte, nicht zumindest die starke Wirkung, die er von ihr erfuhr. Alles dies machte einerseits eine bedeutende Erweiterung des Begriffes der Musik möglich, andererseits aber eine fortgesetzte, ästhetisch höchst bemerkenswerte Verschiebung vom Künstlerischen zum Elementaren. In diesem Sinne will es aufgefaßt sein, wenn er mit solcher Bestimmtheit »das Gefühl« als Gegenstand der Musik bezeichnet. Er spricht in der Form des romantischen potenzierenden Genetivs vom »fühlen des Gefühles«, noch realistischer von der »Aufbewahrung« des Gefühls in derselben. Es betrifft dies die Aussprache realen Gefühls und realen Affektes, wenn er dem künstlerischen Menschen die Fähigkeit gibt, Schmerz und Freude in ein künstlerisches Produkt umzuwandeln<sup>2)</sup>. Andererseits aber behauptet er bemerkenswerter Weise nicht, daß die Musik die anregenden Gefühle eindeutig bestimmen oder geradezu schildern müsse. Vielmehr scheint ihm immer ein ganz unlös-

1) Für Wackenroders Ansichten zur bildenden Kunst macht Wölfflin (a. a. O. S. 65) eine ähnliche Beobachtung. Nur formuliert er dieselbe dahin, Wackenroder habe hier strenge Einheit von Kunst und Leben als heute nicht mehr zu erreichende Gepflogenheit der alten Meister angesehen.

2) »Phantasien« a. a. O. S. 59.



barer Gefühlskomplex in ihr ausgedrückt zu sein, woraus sich dann seine Metaphern ›Bild‹, ›Strom‹, ›vieldeutige Sprache‹ u. a. herleiten. Hierher gehört auch seine schöne Definition der Musik:

›Zu dieser Aufbewahrung der Gefühle nun sind verschiedene schöne Erfindungen gemacht worden, und so sind alle schönen Künste entstanden. Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unseres Gemütes unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonieen eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, — weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.«<sup>1)</sup>

Auf der Spitze seines Idealismus offenbart sich also die Rückkehr in eine ästhetisch besser leitende Fährte. Die Bezeichnung ›Sprache‹ wird rein metaphorisch, für das Subjektive und Unbestimmbare bei Ausdeutungen der Musik hat er einen scharfen Blick. Es ist ihm stets nur um Feststellung des tieferen Zusammenhanges zwischen Musik und Seelenleben zu tun, die Frage aber, wie dieser Zusammenhang vor sich gehe und sich dokumentiere, beantwortet er nur dichterisch.

Wackenroder's rein ästhetische Position würdigt Paul Moos<sup>2)</sup> durch den Nachweis, wie sehr jener bemüht war, die musikalische Entstehungs- und Wirkungssphäre ins unbewußte Seelenleben zu verlegen. Es entspricht dies Wackenroder's künstlerischer Persönlichkeit in allen Stücken, auch mit unseren Bemerkungen über das Elementare an Stelle des Künstlerischen in seiner Musikauffassung finden wir es im Einklange. Hier liegen überall Bestätigungen dafür, daß Wackenroder's hoher Idealismus, trotz des Mangels jeder wissenschaftlichen Stütze, nicht in leere Phantasmen, sondern in inhaltlich bestimmte und wertvolle Anschauung übergeht<sup>3)</sup>.

Als historische Erscheinungen sind diese Züge Wackenroder's in seiner Zeit durchaus nicht singulär. Denn diese ist ja überhaupt durch die Aufnahme eines poetischen Elementes in musikalische Ansichten charakterisiert, man könnte oft geradezu von romantischer Musiktheorie und -kritik reden. Und hier bietet sich uns Gelegenheit Wackenroder's Verhältnis zu den Theoretikern seiner Zeit zu untersuchen, wenn auch nur in jenen Punkten, wo letztere sich auf ästhetisches Gebiet begaben: Wackenroder's Ansichten zur Theorie im engeren Sinne waren ja teils negativ, teils rein dichterisch.

1) ›Phantasien‹ a. a. O. S. 59.

2) P. Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Berlin und Leipzig. S. 637. Auf Moos' Darstellung, die auch eine wertvolle Bestätigung unserer Ansichten über Wackenroders musikalische Bedeutung bildet, sei ausdrücklich verwiesen.

3) Wackenroder hält einzelne Punkte derselben fest, natürlich nicht ohne weitgehende Veränderungen. So wird die gebildete Verschiebung vom Künstlerischen zum Elementaren zuweilen rückläufig. ›Ein andermal wieder wirkten die Töne eine wunderbare Mischung von Fröhlichkeit und Traurigkeit in seinem Herzen so daß Lächeln und Weinen ihm gleich nahe war; eine Empfindung, die uns auf unserem Wege durch das Leben so oft begegnet und die keine Kunst geschickter ist auszudrücken, als die Musik‹. (Herzensergießungen a. a. O. S. 151) also keine besondere Gefühlsdynamik, sondern gerade ein gewisser Nullpunkt in derselben als Ausdruck der Musik! Freilich, auch noch eine gewisse Objektivität und Gelassenheit des künstlerischen Schaffens anzunehmen, dazu hätte sich Wackenroder nie verstanden.



Der soeben erwähnte poetische Zug findet sich deutlich in Schubart's »Ideen«<sup>1)</sup>, dem Werke, welches sich dann der junge Schumann exzerpierte. In Wackenroder's Sprache fällt Marpurg<sup>2)</sup> häufig, selbst Forkel kann eines gewählteren, phantasievolleren Ausdrucks nicht entraten, wenn er sich auf ästhetisches Gebiet hinaus begibt. Cramer hingegen ist stets strenger Theoretiker geblieben. Für den weiteren Verlauf dieser »romantischen Musiktheorie«, insbesondere aber für die romantische Dichtung ist Wackenroder Vermittler dieses neuen Elementes geworden<sup>3)</sup>.

Mit Wackenroder's ästhetischen Ansichten stehen eine Reihe weiterer in fruchtbarem Zusammenhang. Da ist der weite Begriff, den Wackenroder der Musik gibt und demgegenüber man die Behauptung wagen könnte, er habe nie von bestimmter Musik, sondern stets von der Musik gesprochen<sup>4)</sup>. Daß er bei Konzerten die Titel der gehörten Musikstücke nicht angibt, wurde schon erwähnt. Doch überwog Wackenroder's praktisch-musikalische Anlage immerhin noch soweit, daß er nicht, wie beispielsweise Schopenhauer, die letzten Konsequenzen seines Idealismus zieht. Er unterscheidet wohl zwischen guter und schlechter Musik, die Operette ist ihm verhaßt. Doch kann man wohl mit voller Sicherheit sagen, daß besondere Nuancen, z. B. das nationale Element, ihm entgangen sein werden. Umso auffallender ist daher ein ablehnender Bezug auf italienische Musik<sup>5)</sup>.

Dem erweiterten Begriffe, den Wackenroder von der Musik bildet, entspricht es auch, daß er die angewandte Musik nicht kennt. Wenn die Vokalmusik auch eine große Rolle bei ihm spielt, so gerät er doch der Oper gegenüber in Verlegenheit. Da bespricht er den Text oder die Musik, niemals Text und Musik als zusammengehörigen künstlerischen Komplex. Es muß ihn, der zugleich ein scharfsinniger literarischer Kritiker gewesen ist, häufig genug die Mitwirkung der von ihm ganz anders aufgefaßten Musik an der Kritik der Dichtung geradezu gehindert haben. Theoretisch hat sich Wackenroder niemals über die Oper geäußert, dieses Gebiet lag seiner Über-

1) »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, Wien 1806. Den Theoretikern dieser Zeit waren weitgehende und auch poetische Interessen nicht fremd. Es ist kein Zufall, daß dieser Titel an Herder anklingt.

2) »Kritischer Musikus«, (1749—1750) »Krit. Beyträge«. Er redet von »Bewegungen der Seele«, »Neigungen des Herzens«, die die Musik zu »schildern« habe. Man könnte es ganz gut als unterscheidendes Merkmal formulieren, daß Wackenroder das reale Gefühl als Untergrund der Musik für den Schaffenden annimmt, während die genannten Theoretiker meist geradezu vom Schildern, Abbilden der Gefühle sprechen.

3) Vgl. auch unsere spätere Darstellung des Verhältnisses Wackenroder's zu Heinse, insbesondere aber zu Hoffmann.

4) Damit steht Wackenroder durchaus auf romantischem Boden. Der Stimmungspoesie der Romantiker und der Anwendung der Musik in derselben entsprach diese Verallgemeinerung durchaus. (Vgl. den Ausdruck »eine Musik« [ertönte, erscholl] bei Tieck häufig.) So konnte es geschehen, daß in Schilderungen das Schöne der Musik in das Schöne der Landschaft überfloß, was unserer Beobachtung vom Elementaren an Stelle des Künstlerischen in Wackenroders Musikauffassung entspricht.

5) Wackenroders Briefe a. a. O. XII S. 273: »Die neue Oper von Righini . . . nur sieht zuweilen der Italiener mit seinen sangbaren und einfachen Melodien, wie sie seyn sollten, die aber nur zu sehr an bekannte und gemeine Liederweisen grenzen und etwas ungewöhnlich sind, durch.«

legung ganz fern. In diesem wichtigen Punkte äußert sich der prinzipielle Antagonismus Wackenroder's und Heinse's besonders deutlich und es trägt zur Hervorhebung der Originalität des ersteren bei, ausführlich darauf zu verweisen<sup>1)</sup>.

Heinse's lebhaftem, stark auf das Sinnliche gerichtete Temperament entsprach die Zuneigung zur Oper, in der er charakteristischerweise immer eine besondere Steigerung, Akzentuierung des Ausdrucks der Musik sieht<sup>2)</sup>.

Wackenroder's vergeistigtes Ideal, das seinen Gipfelpunkt in der Kirchenmusik findet, steht dem ebenso gegensätzlich gegenüber, wie seine in sich zurückgezogene, schwärmerisch-stille Natur der Heinse's widersprach. Es darf aber keineswegs angenommen werden, daß Wackenroder zum Problem der Zusammenwirkung von Poesie und Musik nicht auch etwas beitrug. Seinem weiten Begriff von Musik entsprach es ja gerade, in echt romantischer Weise den Anschluß derselben an eine andre Kunst zu ermöglichen. Hier hat Wackenroder wieder eine ganz individuelle Note, indem er in positiv wertvoller Weise auf das Musikalische im Verse und Reime hinweist<sup>3)</sup>. Hier ist stets an Tieck und dessen gleichzeitige Produktion zu erinnern, doch wurde bereits auf den scharfen Unterschied verwiesen, der seine und Wackenroder's poetische Musikumschreibung trennt.

Mit Wackenroder's neuem Musikbegriffe steht schließlich die Aufhebung der Gattungen in Zusammenhang, die er in derselben erklärt. Zunächst zwar scheinen die Gattungen für ihn eine Reihe zu bilden, als deren Endpunkte Tanzmusik und Kirchenmusik angesehen werden. Historische Erwägungen sind bei der ersteren maßgebend:

»Wahrlich, so oft ich Tanzmusik höre, fällt es mir in den Sinn, daß diese Art der Musik offenbar die bedeutendste und bestimmteste Sprache führt und daß sie notwendig die eigentlichste, die älteste und ursprüngliche Musik sein muß.«<sup>4)</sup>

Bei der Kirchenmusik aber war — und dies ist einer der hauptsächlichsten Punkte seiner Kunstanschauung — Wackenroder's erklärte Wendung zum Religiösen in künstlerischen Dingen entscheidend. Der kaum gegründete Gattungsbegriff wird aber sogleich und in echt romantischer Weise dadurch aufgehoben, daß ihre Gleichwertigkeit betont, ein Höchstwert nur mit dem augenblicklichen Eindrücke in Zusammenhang gebracht wird<sup>5)</sup>. Dann aber auch dadurch, daß bei seinem einzigen Versuch, Gattungen zu bestimmen, die Unterscheidungsmerkmale darauf hinausgedrängt werden, was wir ungefähr als »Ethos« einer Musik bezeichnen würden. Seine drei Arten der Kirchenmusik unterscheiden sich, außer in ihrem gemütlichen Gehalte, durch Merkmale der Dynamik, des figuralen Kolorits und des Tempos; also in durchaus akzessorischen Bestimmungsstücken. —

1) Vgl. Stöcker a. a. O. S. 117f.

2) Vgl. das Zwiegespräch zwischen Metastasio und der Prinzessin in seines »Musikalischen Dialogen« (1805), darüber Moos, a. a. O. S. 62.

3) A. Ehrenfeld (»Studien zur Theorie des Reimes«) I, Dissert. Zürich 1897. S. 42f.) schätzt Wackenroder hoch und stellt eine sehr bemerkenswerte Fortwirkung fest: »Jene mystische Einheit von Wesen und Wort, die nach Wackenroder von der Musik erreicht wird, ist dann das Sprachideal Novalis'«.

4) Es ist höchst beachtenswert, wie diese Meinung im Verlaufe der Romantik immer wieder auftaucht.

5) »Phantasien« a. a. O. S. 60, Eingang.

Bei seinem Begriff von der Kirchenmusik kommt naturgemäß das meiste auf die Frage an, ob Wackenroder damit nur die Wirkung eines spezifisch religiösen Momentes in der Musik, oder eine direkt im Dienste einer kirchlichen Handlung stehende Musik gemeint hat, wobei offenbar in seiner Stellung zu angewandter Musik im allgemeinen eine Ausnahme notwendig wäre. Indessen sprechen für das Erstere wichtige Gründe. Wackenroder's Fassung des Religiösen in der Kunst ist so tief fundiert, daß es ihm gewiß möglich war, das Religiöse in weltliche Musik zu projizieren, ganz im Sinne der Romantik, die schließlich alles bis zur Religion führte. Wackenroder's Kirchenmusik steht aber auch ihrer Idee direkt, nicht durch das Medium einer kirchlichen Handlung gegenüber: sie »schildert« Gott. Dazu kommt schließlich, daß die innigste Verbindung von kirchlicher Handlung und Musik, die katholische Messe, ihm, der stets überzeugter Protestant geblieben ist, durchaus nicht so geläufig war, als vielleicht angenommen werden könnte. Andererseits aber sind Wackenroder's musikalische Begriffe ja weit genug, um auch der zweiten Auffassung Raum zu geben. Musik in Anlehnung an die Bedeutsamkeit einer priesterlichen Handlung, unterstützt durch die dem Gottes Hause, besonders dem katholischen, an und für sich zukommende Stimmung wirkt auf ihn am stärksten. Besonders im »Berglinger«, der ja reich ist an persönlichen Motiven, findet sich dies häufig ausgedrückt, und das vollkommenste Werk dieses Tonkünstlers ist denn auch ein Oratorium, von dem es ausdrücklich heißt, daß es »im Dome« aufgeführt wurde<sup>1)</sup>.

Wackenroder's Stellung zur Theorie der Musik wurde schon mehrmals herangezogen. Hier ist es immer wieder bemerkenswert, daß sich dieselbe in sehr charakteristischer Weise entwickelte. Noch im »Berglinger« erfährt die Theorie die erwähnte drastische Ablehnung, während die »Phantasien« ihr ganz im Gegensatze dazu ein bedeutsames mystisches System supponieren. Zwei Sätze, die den gleichen Gegenstand betreffen, mögen diese Wandlung verdeutlichen. Enttäuscht ruft er im »Berglinger« aus:

»Daß alle Melodien, (hatten sie auch die heterogensten und oft wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt), alle sich nun auf einem einzigen zwingenden mathematischen Gesetze gründeten!«<sup>2)</sup>

Wir modernen Menschen wären über eine derartige Erkenntnis, falls sie sich nämlich ohne weiteres so formulieren ließe, eher begeistert als unwillig gemacht. Dagegen heißt es in den »Phantasien«<sup>3)</sup>:

»Sie (die Musik) ist die einzige Kunst, welche die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unseres Gemütes auf dieselben schönen Harmonien zurückführt, die mit Freud' und Leid, mit Verzweiflung und Verehrung in gleichen harmonischen Tönen spielt.«

Hier ist nur das äußere Phänomen an Stelle des inneren Grundes getreten, aber der Ton, in dem dies gesprochen wird, ist ein ganz anderer. Daß Wackenroder der Musiktheorie nicht nahestand, beweist schon der ziemlich synonyme Gebrauch der Ausdrücke: Ton, Klang, Melodie, Harmonie, Akkord, Übergang, Modulation, der bei einem musiktheoretisch geschulten Musiker selbst in poetischer Sprache kaum möglich wäre. Nichtsdesto-

1) a. a. O. S. 172.

2) a. a. O. S. 163.

3) a. a. O. S. 58.

weniger wirkten Wackenroder's Ansichten auch hier fort<sup>1)</sup>, die zweite Auffassung der Musiktheorie klingt in den Fragmenten Novalis' wieder.

Eine sehr bestimmt ablehnende Haltung zeigt Wackenroder zu jeder Art der Musikkritik. Die Anwendung von Erklärungen und nachfühlenden Beurteilungen der Musik stößt ihn ab<sup>2)</sup>, der Konflikt zwischen Schaffendem und Publikum wurde schon berührt. Für einen kleinen Kreis von Verständnissvollen will Berglinger schaffen; ist dies nicht möglich, so zieht er die Musikpflege des Schweizerhirten der der Großstadt vor. Die Energie, mit der diese Sätze vertreten werden, nimmt wunder bei einem Menschen, der niemals ausübender Künstler gewesen ist.

Wir nähern uns schließlich der letzten bedeutsamen Position Wackenroder's, der von ihm erklärten Trennung von Phantasie und Schaffenskraft. Die Bestimmtheit, mit der so die schöpferische Phantasie gewissermaßen in Komponenten zerlegt wird, interessiert uns dabei weniger als die Annahme, jede derselben könne für sich allein im künstlerischen Menschen bestehen. Und in rührender Selbsterkenntnis setzt sich bei Wackenroder die Meinung fest, er selbst besäße nur Phantasie, nicht aber Schaffenskraft. Inwieweit dies entsprach, geht aus unseren Erörterungen über seine Persönlichkeit hervor, hier ist nur noch die Zurückhaltung zu erwähnen, die er aus demselben Grunde in seinen dichterischen Produkten beobachtete. Wenn wir auch den Mangel eines festen schriftstellerischen Systems in seinen Schriften wahrnehmen, so scheint uns dies nur ihren Titeln zu entsprechen, Eigenart und Wert der Schreibweise bleibt ihm trotzdem unbestritten. Seine eigene Zeit dachte nicht anders, ein Beweis ist Tieck, der Wackenroder's Stil frühzeitig outriert. Vielleicht ist durch die Beschäftigung mit der Musik und durch die gesteigerten Forderungen ihrer Komposition jene Erkenntnis befestigt worden.

Die erwähnte Trennung wirkt auch darin weiter, daß Wackenroder das musikalische Schaffen und das Genießen sehr streng auseinander hält. Ersteres erscheint ihm natürlich als das Höchste, was Menschen erreichen können; im Tone Beethoven's ruft er aus<sup>3)</sup>:

»Nur Schaffen bringt uns der Gottheit näher, und der Künstler, der Dichter, ist Schöpfer! Es lebe die Kunst! Sie allein macht uns unseres Himmels würdig!«

Dem Schaffen gegenüber feiert er den Musikgenuß als den der religiösen Andacht am nächsten kommenden Zustand. Seine Art Musik aufzunehmen, hat er selbst fixiert<sup>4)</sup>:

»Wenn ich ins Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweyerley Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele in diesem fortreißenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen Eindrücken. Dieses geistige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht zu lange aushält!« . . . »Die andre

1) Vgl. Adler, a. a. O. S. 17.

2) Hier liegt ein offener Widerspruch gegen Reichardts gerühmte *concerts spirituels* und deren Form vor. Die Stellen finden sich »Phantasien« a. a. O. S. 70 und 71.

3) Briefe a. a. O. XI, S. 236.

4) Briefe a. a. O. II, S. 173.

Art, wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel. Es ist sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten über Musik als Ästhetiker nachdenken kann . . . .«

Der Einteilungsgrund, nach welchem diese bedeutsame Dichotomie vorgenommen wurde, ist ohne weiteres klar, ebensowenig bedarf die zweite Art einer Interpretation. Daß Wackenroder die erste unbedingt bevorzugt, erweist seine Überlegenheit als Musiker gegenüber zahlreichen Erscheinungen der romantischen Folgezeit. Es enthält in gewissem Sinne einen leisen Widerspruch, wenn die Bestimmungsstücke: Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung — Hingabe in diesen Strom von Empfindungen, koordiniert werden. Sollte unter ersterem wirklich ein rein formales Interesse verstanden werden, so könnte die Wirkung dieses Momentes bei einem Menschen von Wackenroder's Eigenart doch nur potenziell gedacht werden. Diese Definition zählt jedenfalls zu dem Bedeutendsten, das Wackenroder über Musik niedergelegt hat<sup>1)</sup>. —

Die angeführten Punkte dürften für eine Wertung von Wackenroder's musikalischem Kunstideale vollkommen hinreichen. Man könnte sie übersichtlich in folgende Gruppen verteilen: 1. Der Gegensatz von Kunst und Leben. 2. Der Gegensatz von Phantasie und Schaffenskraft. 3. Das Religiöse in der Kunst. —

Nicht alle Einzelheiten erscheinen uns gleich verständlich: einige erhielten sich fort und sind auch heute noch von Wert, andere durchliefen eine umgestaltende Entwicklung, wieder andere muten uns ganz fremd an und sind nur noch durch genaue Kenntnis jener Zeit zu erfassen. Es liegt jedoch auf der Hand, daß eine historische Wertung der Gesamtleistung eines Mannes völlig fehl ginge, würden in ihr solche Abstufungen wahrgenommen, die nur die Stellung unseres Augenblicks zu den in Rede stehenden Dingen bezeichnen. Hier ist es Zeit, wieder daran zu erinnern, daß wir jede der Ansichten Wackenroder's aus der vollen Persönlichkeit ihres Urhebers entwickelt sehen möchten.

Wackenroder schafft in einer Zeit, die an bedeutenden Erscheinungen überreich war. Aber er schafft abgeschlossen davon; nur die Kunst war die Brücke, auf welcher Äußeres zu ihm gelangen konnte. Geschieht dies einmal, trifft ihn ein Eindruck von besonderer Stärke, so wird er lebhaft und tätig. Mit der ganzen Innigkeit seines Wesens ergreift er ihn, umgibt ihn verarbeitend mit den Gestalten seiner Phantasie, um schließlich eine ganz individuelle Meinung daran zu knüpfen. Doch vollzieht sich dies nicht in beschaulicher Ruhe: den größten Wert erhält seine Kunstbetrachtung durch die enge Verbindung, die zwischen ihr und den Lebensschicksalen dieses eigenartigen Mannes bestand.

---

1) a. a. O. folgt auf die Darlegung der zwei Arten eine gleichfalls ungemein wert- und wirkungsvolle Wiedergabe des Eindrucks, den Zwischenaktmusik auf ihn ausübte. Der Genuß derselben fällt durchaus in die zweite Art: das Drama, durch die Musik unterbrochen, wächst nichtsdestoweniger in diese hinein; noch bei dem Vorspiele ist ihm passives Hören möglich, in den Zwischenspielen aber waltet seine Phantasie.



Gearbeitet hat aber Wackenroder an seiner Kunstbetrachtung niemals; er gab alles so; wie er es fühlte, wie es vor ihm auftauchte, in »Phantasien«, in »Herzensergießungen«. In seinem Kunstideale ruht darum nicht das Ideal einer geistigen Arbeit, sondern wenn man sich so ausdrücken darf, das Ideal einer Seelenstimmung. Der Unterschied berührt am schärfsten, wenn man es versucht, Wackenroder mit den musikalischen Klassikern in Zusammenhang zu bringen. Wenn Mozart, wenn Haydn über Musik spricht, so hören wir das Resultat einer Erfahrung, einer Arbeit, vollends bei Beethoven, der stets den souveränen Gegenpol zu unserem Manne bildet. Wackenroder ist unerfahren; seine Jugend tritt umso rührender hervor, je ernster und aufrichtiger er wird.

Eine objektive Wertung Wackenroder's von dieser Erkenntnis des Persönlichen aus muß an und für sich stark positiv ausfallen. Die Bedeutsamkeit des von ihm Vorgebrachten leuchtet auch der flüchtigen Beobachtung ein, durch das Individuelle und mit größter Innerlichkeit Durchlebte stellt er ohne Zweifel einen positiven Wert im Bilde seiner Zeit dar.

Wesentlich schwieriger wird aber die Wertung, wenn darauf nach der Wirkung Wackenroder's gefragt, seine Zeit also als Glied in der historischen Folge betrachtet wird. Die Kunstanschauung, welche Ergebnis einer geistigen Arbeit ist, wirkt direkt, wird fortentwickelt, findet Anhänger und Gegner. Jene Kunstanschauung hingegen, die auf dichterischer Stimmung und subjektivem Urteil beruht, wirkt nur indirekt, indem zugleich mit ähnlichen Bedingungen auch verwandte Äußerungen bei anderen Persönlichkeiten aufzudecken sind. Wie mit der Mehrzahl seiner Zeitgenossen ist auch der Zusammenhang Wackenroder's mit der Folge ein ideeller.

Im allgemeinen kann gesagt werden, daß sich die Folgezeit durch Aufnahme praktischer Interessen gegen Wackenroder abhebt. Jene Fundamente der Kunstanschauung, die wir bei ihm so wesentlich fanden, die Subjektivität, die Innerlichkeit, die Hingabe an Eindruck und Stimmung blieben zwar wirksam, es traten aber andere Momente hinzu, die nach und nach umgestaltend wirkten. Der Vorliebe für das Volkstümliche und der Vorliebe für die Oper, welche die spätere Romantik kennzeichnen, mußte Wackenroder's vornehm-singuläres Kunstideal und seine Wendung zum Religiösen schließlich fallen. Umso bemerkenswerter, wenn Züge, die direkt ihm entlehnt zu sein scheinen, noch in weit späterer Zeit auftauchen.

Die berührte Fortentwicklung ist schon bei Tieck sehr deutlich wahrzunehmen. Tieck ging aus Wackenroder's Manier, in die er sich anfangs so gut einzuleben verstand, sehr bald heraus. Der Verkehr mit Musikern dürfte es für ihn mit sich gebracht haben, daß sein Urteil über Musik nach und nach objektiver wurde. Schon die Rahmengespräche des »Phantasmus« reden von der Kirchenmusik in einem neuen Tone, wie das Interesse für diese hier ja auch von anderer Seite her angeregt worden war. Seine spätere Novellendichtung nähert sich, wenn von musikalischen Dingen gehandelt wird, bisweilen dem Ausdrucke Wackenroder's, doch überwiegen die angeführten praktischen und objektiven Interessen<sup>1)</sup>.

---

1) Tiecks Novelle »Musikalische Leiden und Freuden« gemahnt nur noch vereinzelt — etwa in einzelnen Aussprüchen des Enthusiasten — an den Freund; der Graf hingegen, dem Musik und Leben ineinanderfließen, ist ein starker Gegensatz zu Wackenroder.



Für uns, die wir Wackenroder's musikhistorische Bedeutung festzustellen beabsichtigen, wird vor allem sein Verhältnis zu E. T. A. Hoffmann<sup>1)</sup> von besonderem Interesse sein. Denn dieser, eine an und für sich verwandte Natur, vermittelte, obwohl einer relativ späteren Zeit angehörend, Wackenroder's Ansichten nach beiden Seiten hin, den Dichtern und den Musikern. Überall, wo er frei von jedem praktischen Einschlag spricht, wo er über Musik gewissermaßen phantasiert, den Gefühlsgehalt derselben lobt, kurz sich dem Subjektiven überläßt, nähert sich seine Diktion der Wackenroder's bedeutend. Aber Hoffmann stand viel zu fest im Leben, war viel zu sehr selbst Musiker, als daß er bei diesem Standpunkte halt gemacht hätte. Sein Urteil geht aus der Allgemeinheit und Unbestimmtheit heraus; er gibt ja sogar Notenbeispiele in seinen Texten. Einer Trennung von Kunst und Leben, dann der Reflexion über das Schaffen, die Wackenroder's vornehmstes Gebiet ist, wird Hoffmann gar nicht oder wenigstens lange nicht in dem Maße zugestimmt haben.

Einen Standpunkt scheinen die beiden gleichwohl gemeinsam zu haben: die Vorliebe für Kirchenmusik. Nichts Interessanteres, als Wackenroder's drei Arten und Hoffmanns Aufsatz: »Über alte und neue Kirchenmusik« dahingehend zu vergleichen. Hoffmann geht sogar einen Schritt weiter und erklärt die religiöse Musik für die eigentlich ursprüngliche, welche Stellung jener noch der Tanzmusik zugewiesen wissen wollte. Aber Hoffmann leiten auch hier eine Menge neu hinzugekommener Momente, es ist nicht zu vergessen, daß seine Hauptstärke auf dem Gebiete der dramatischen Musik lag, ferner, daß er ein geschickter und scharfsinniger musikalischer Kritiker gewesen ist. Seinem Urteile, das sich nicht lange bei dichterischen Umschreibungen aufhält, verfällt denn auch, allerdings mit einigen großen Ausnahmen, fast die ganze neuere Kirchenmusik<sup>2)</sup>.

Es ist schließlich noch unsere Aufgabe, Wackenroder mit den musikalischen Persönlichkeiten seiner Folge in Zusammenhang zu bringen, wobei uns wieder jene Erkenntnis leitet, mit der wir seine Wirkung auf die Folge als indirekte bezeichnet haben. Es muß genügen, bei jenen Persönlichkeiten Züge aufzudecken, die wir auch in Wackenroder's künstlerischem Naturell feststellten. Diese Bindeglieder, die gewissermaßen in den Phänomenen jener ganzen Zeit ihren Grund haben, gehen am besten aus Hettner's<sup>3)</sup> Darstellung hervor. Hettner hebt die Unterschiede hervor, welche die romantischen Dichter von den romantischen Musikern trennen, und erklärt lakonisch, die Dichter hätten gewußt, die Musiker (Weber) aber gekonnt, was sie wollten<sup>4)</sup>.

Aber wenn auch tatsächlich das positive Schaffen als gewaltiger geistiger Faktor Wackenroder von diesen Männern trennt, jene seelischen Stimmungen, jene feinsten Züge künstlerischen Naturells, die wir eben bei ihm so wesentlich fanden, sind auch bei ihnen wiederzuerkennen.

1) Vgl. Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Leipzig 1894. S. 38 u. a. m.

2) Es ist ungemein bemerkenswert, wie Hoffmann, der ja sonst durch einen solchen Grad von impulsiver Phantastik hervorsteht, kühl und kritisch über Musik zu denken versteht. Wackenroder gegenübergehalten erscheinen die Verhältnisse hier gerade umgekehrt.

3) H. Hettner, Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts, Braunschweig 1870, Dritter Teil, III, 2.

4) a. a. O. Kap. 9, S. 512.

Carl M. von Weber mag tatsächlich in seiner scharf umgrenzten Persönlichkeit Hettners Wort im vollsten Sinne rechtfertigen, doch lassen zwei andere unter den romantischen Musikern, obwohl einer späteren Zeit angehörend, deutlich den ideellen Zusammenhang mit unserem Dichter erkennen.

Der eine ist Louis Spohr. Bei ihm finden wir Wackenroder's Innigkeit wieder, auch jene subtile Seelenstimmung kündigt sich bisweilen an. Seine Memoiren spiegeln eine Natur, die mit der Wackenroder's in manche Parallele zu stellen ist.

Der andere aber ist Robert Schumann<sup>1)</sup>. Er verkörpert, auch über Hoffmann weit hinausgehend, Wackenroder's Phantasie vom höheren Standpunkte des bewußt gestaltenden Künstlers. Seine Persönlichkeit ist freilich viel zu reich, um Züge vom Gepräge Wackenroder's noch als besondere erkennen zu lassen, wie das bei Spohr noch möglich ist, aber jene subtile romantische Seelenstimmung ruht auch in ihm. Seine schriftstellerischen Werke in ihrer wunderbaren Intimität, vor allem die Jugendschriften und -briefe, legen den Gedanken an die Diktion Wackenroder's außerordentlich nahe.

Die romantischen Musiker haben Wackenroder's musikalisches Ideal verwirklicht, sie fanden das »Bestimmte, Unbekannte« seiner Träume, sie lösten jenen Konflikt, dem er noch zum Opfer fallen mußte.

Wackenroder hat das musikalische Ideal in der Kirchenmusik erblickt, im Fortschreiten zu einer Musik der Andacht, die die Loslösung vom Leben bedeuten sollte. Eben dies aber war den romantischen Musikern fremd. Sie fühlten Wackenroder's Idealismus in sich, aber jenen pessimistischen Zug vermochten sie nicht lange zu bewahren.

In der Rückkehr zum Leben fanden die romantischen Musiker Wackenroder's Ideal, hoben sie seine Tragik auf, erreichten sie das göttliche Schaffen, nach dem er sich vergeblich hatte sehnen müssen.

Aber in diesem Fortschreiten von halbbewußter, wehmütiger Ahnung zu tätigem, heiteren Erreichen liegt eine Gewähr für die Größe seiner Erscheinung.

---

## Die Musik in Basel.

Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

Von

**Karl Nef**

(Basel).

---

Nachstehende knappe Geschichte der Musik in Basel ist das Ergebnis mehrjährigen Quellenstudiums. Dabei kam es mir nicht darauf an, das Material vollständig zu erschöpfen, sondern ich bemühte mich, möglichst

---

1) In einem ungemein ansprechenden Bilde nennt Adler (a. a. O. S. 18) den jungen Schumann einen Zögling Berglingers und Kreislers. Fürwahr, Wackenroder wäre kein übler »Eusebius«.

übersichtlich und im Zusammenhang die musikalischen Leistungen Basels darzustellen. Für eine erschöpfende Geschichte scheint mir die Zeit noch nicht gekommen zu sein, eine solche hätte auch das einen neuen Aufschwung bringende 19. Jahrhundert eingehend zu berücksichtigen, auf das ich nur noch andeutungsweise eingegangen bin. Auch werden noch verschiedene Einzelheiten besser aufzuhellen sein. Die Lokalgeschichte wird in der Schweiz und in Basel besonders eifrig gepflegt, dabei aber die Musik meist noch als Aschenbrödel behandelt; ich hoffe, durch die nachstehende Zusammenstellung die Lokalhistoriker dazu anzuregen, der Tonkunst mehr Beachtung zu schenken, die doch immer und überall im Geistesleben eine wichtige Rolle gespielt hat. Im übrigen wird man, wenn auch in Basel eigentlich große Leistungen fehlen, doch zugeben, daß auch in diesem Fall die Erschließung der lokalen auch für die allgemeine Musikgeschichte Wert hat. Die Arbeit (zuerst als Vortrag benützt) möchte natürlich auch dem Laien verständlich sein, und darum wird der Eingeweihte einige zur Verbindung und Orientierung eingefügte Mitteilungen von Bekanntem entschuldigen.

Von Vorarbeiten sind namentlich zu nennen die beiden Geschichten des Basler Musikerkollegiums von Dr. A. Wölfflin (Basl. Beiträge VII) und P. Meyer (Basl. Jahrbuch 1884 und 1890), S. C. G. Riggensbach's »Kirchengesang zu Basel« (Beiträge IV) und J. Richter's Katalog der Musiksammlung auf der Universitätsbibliothek in Basel (Beil. zu den Monatshft. f. Musikgesch. 1892). Die übrige Literatur findet man in den Anmerkungen zum Text. Für Überlassung von Aktenauszügen bin ich Herrn Dr. Th. Burckhardt-Biedermann zu besonderm Dank verpflichtet, der auch in seiner »Geschichte des Gymnasiums zu Basel« 1889 das Musikalische mit gleicher Sorgfalt wie das übrige behandelt. Einige kleine Entlehnungen aus einem eignen Aufsatz »Basel in der Musikgeschichte« (Sonntagsblatt d. Allgem. Schweizer Zeitung, 1902, Nr. 21 u. 22), der auf einen lokalen Leserkreis beschränkt blieb, wird man mir zugute halten.

In der Basler Musikgeschichte kann man folgende Perioden unterscheiden: Mittelalter, Blütezeit unter dem Einfluß des Humanismus, Rückschlag durch die Reformation, Erwachen neuen Lebens durch die Gründung des Musikkollegiums (1692), 19. Jahrhundert (Gründung der großen Gesangvereine usw.).

Für das Mittelalter fließen die Quellen nur dürftig; aus kleinen Steinchen nur läßt sich ein Mosaikbild herstellen, das wohl oder übel lückenhaft bleibt. Die erste Persönlichkeit, die in der Geschichte Basels machtvoll hervortritt, der Bischof Haito (807—823) hat sich schon große Verdienste um die Musik erworben. Karl der Große, in allem Einheit in seinem großen Reiche anstrebend, erzwang sie auch im Kirchengesang, indem er den lateinischen Choralgesang der römischen Kirche zur allgemeinen Einführung brachte. Unter den Bischöfen, die ihn unterstützten, war Haito einer der eifrigsten. Er verlangte in seinen geistlichen Verordnungen<sup>1)</sup>, daß die Priester, wie die andern liturgischen Schriften, auch

1) *Monumenta Germaniae. Legum sectio II, Capitularia* 1. 362. Deutsch bei

das Gesangbuch, das Antiphonar, kennen müßten; wenn einer es an diesen Punkten an sich fehlen lasse, werde er schwerlich den Namen eines Priesters behalten.

Von frühester Zeit an war also in der Basler Kirche auf eine würdige Pflege des Gesanges Gewicht gelegt. Diese ist später, für das 13. Jh. verbürgt durch die Statuten des Domstifts vom Jahre 1289<sup>1)</sup>. Danach hatte der Dekan die Oberaufsicht über den Chor. Der Kantor mußte dafür sorgen, daß an allen Sonn- und Festtagen die ihnen entsprechenden Gesänge zur Ausführung kamen, und in der Domschule war die Ausbildung im Gesang eine Hauptsache. Beim Examen, das der Ordination der Priester vorausging, folgte die vom Kantor abgenommene Prüfung im Gesang als zweites Fach unmittelbar nach der Sittenlehre. Entsprechend behauptete dieser auch an den Schulen zu St. Leonhard und zu St. Peter eine wichtige Stellung.

Das Amt des Kantors am Peterstift war in den sechziger Jahren des 13. Jh. von dem Leutpriester Reinher von Haslach gestiftet und begabt worden<sup>2)</sup>. Die Schule zu St. Peter stand in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis vom Münster; in der zweiten Hälfte des 13. Jh. wurde bestimmt, daß täglich einer ihrer Schüler den Gesang im Münster unterstützen sollte. An St. Peter wurde das Fest der h. Ursula und ihrer 1100 Jungfrauen mit besonderem Glanz gefeiert, für die Einübung eines neuen Offiziums zu diesem Fest (*pro informatione scholarium ad novam historiam*) erhielt der Kantor infolge einer Stiftung 13 Denar<sup>3)</sup>. In Urkunden werden folgende Namen von Sängern erwähnt (Hugo, *cantor* 1245, Erckenfried von Rixheim, *cantor Basiliensis* 1251, 1273, 1275, Magister Konrad, Sänger von Zürich, 1273, Magister Heinrich, *cantor sancti Petri Basiliensis* 1278, Dietricus, *cantor Basiliensis* 1283, Rudolphus, *cantor* 1305, Ludwig von Thierstein, *cantor* 1318, 1341 und 1361, Rudolff *der Münch, der senger* 1366 und 1370, Johans *Münch* von Landskron, *senger* 1385, Hartmann, *Münch* von Münchenstein, *senger* (des Basler Domes) 1408 und 1412, Johannes de Rheno, *cantor* 1451, Berchthold von Künfels und Ludwig von Eptingen, Ministranten und Sänger bei der feierlichen Messe zur Intronisation des Abtes Arnold von Rotberg 1491, Bernhard Molitor, Kantor zu St. Peter 1491 und 1505<sup>4)</sup>).

---

R. Thommen »Basler Annalen«. Basl. Beitr. N. F. XV. 256. — Vgl. auch P. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen. Freiburg 1901. 241.

1) Abgedruckt im Basler Urkundenbuch III. 329 ff.

2) Basler Urkundenbuch III. 339 u. 363 ff..

3) Basel im 14. Jahrhundert. Fechter, Topographie. 1856. 94.

4) Basl. Urkundenbuch II—V. und Trouillat, *Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle*.

Im 15. Jh. besoldete die Stadt nach dem Zeugnis des Äneas Silvius von 1430 einen öffentlichen Lehrer für die fahrenden Schüler, der die Anfangsgründe der Grammatik, Logik und der Musik zu lehren hatte.

Die Pflege des Kirchengesanges bekunden ferner in der Universitätsbibliothek aufbewahrte Choralwerke des 15. Jh. aus dem Kleinbasler Kartäuser und dem Dominikanerkloster, sowie theoretische Traktate, deren ältester ins 13. Jh. zurückreicht. Die Ordensregel der in Basel ansässigen Augustiner, Dominikaner und Franziskaner schrieb bekanntlich überhaupt die Gesangspflege nachdrücklich vor. Ein deutscher Traktat aus dem 15. Jh. über die Mensuralmusik läßt auf die Pflege der mehrstimmigen Musik schließen. Verschiedene Übersetzungen lateinischer Kirchenhymnen zeigen, daß auch bei uns schon vor der Reformation deutscher Kirchengesang gepflegt wurde<sup>1)</sup>.

Im 15. Jh. hat Basel einen Musiktheoretiker namens Andrechin hervorgebracht. Er diente unter verschiedenen Fürsten; Adam von Fulda, der seiner Erwähnung tut, bemerkt jedoch, er sei nur unter Ignoranten für einen großen Musiker gehalten worden<sup>2)</sup>.

Schon gegen Ende des Mittelalters ertönte Orgelspiel in den Kirchen Basels. Die Orgeln sind aus dem Orient in unsere Gegenden gekommen, die ersten als Geschenke an Pipin und Karl den Großen. Zuerst wurden sie als Hausinstrumente in den Palästen der Fürsten verwendet, erst im 13. Jh. bürgern sie sich in den Kirchen ein. An Pfingsten 1303 erklang zum erstenmal im Basler Münster eine Orgel, bald gab es sogar ihrer zwei, eine kleinere im Chor und eine größere im Schiff<sup>3)</sup>. Der Erbauer der ersten Orgel war wahrscheinlich der als *organorum artifex* bezeichnete Magister Raspo aus Frankfurt, für dessen Seelenheil die Chorherren jährlich eine Jahrzeit feierten. Eine Erneuerung der großen Orgel nahm im Jahre 1474 Meister Georg Falw aus Ulm vor. Doch scheint seine Arbeit bald den Bedürfnissen nicht mehr entsprochen zu haben; um so größere Befriedigungen gewährten die Verbesserungen, welche 1484 Mathias Kern aus Straßburg anbrachte. Seine Arbeit fand beim Domkapitel so großen Beifall, daß ihm dieses zu den 138 Pfund, mit dem es ihm seine Arbeit bezahlte, als Trinkgeld noch 30 Goldgulden und seiner Frau und seinen Kindern jedem Teil zwei Goldgulden schenkte. Bei der Erneuerung durch Falw hatte der Maler des Baues Johann Baldruff den Auftrag erhalten, die Orgelflügel zu malen. Seine Arbeit wurde kurz vor der Reformation noch ersetzt durch die bekannten Ge-

---

1) Vgl. den Katalog von Richter, ferner P. A. Schubiger, Die Pflege des Kirchengesangs u. der Kirchenmusik in d. deutsch. kathol. Schweiz. Einsiedeln 1873. J. Wolf, *Anonymi cujusdam Codex Basiliensis*. Vierteljsch. f. Mw. IX.

2) Gerbert, *Scriptores* III. 347.

3) Fechter, D. Basl. Münster. Neujahrsblatt 1850.



mälde Hans Holbein's, die heute noch restauriert im Basler Museum aufbewahrt werden.

Daß die Orgel im Münster benützt wurde, wissen wir aus den Beschreibungen des Gottesdienstes beim Konzil durch den Chronisten Wurstisen. So berichtet er z. B., daß nach der Papstwahl im Jahre 1440 ein »fröhlicher Hymnus gesungen und georgelt« worden sei. Das ist so zu verstehen, daß Gesang und Orgelspiel miteinander abwechselten, die Begleitung des Gesanges durch die Orgel ist erst in späterer Zeit aufgekomen.

Wie im Münster stand auch in der Martinskirche schon in früher Zeit eine Orgel. Dort wurde 1451 eine neue Orgel samt Werk um den Preis von 200 Gulden erbaut<sup>1)</sup>. Ebenso sind im 15. Jh. Orgeln bezeugt im St. Peterstift und im Predigerkloster.

Gegen Ende des 15. Jh. hat Basel einen hervorragenden Orgelbauer hervorgebracht in Hans Tugi oder Stucki (er führte beide Namen), Sohn des Basler Büchsenmeisters<sup>2)</sup>. Eine große Anzahl Orgeln in und außerhalb Basels wurde von ihm erbaut oder erneuert. 1482 verdingte das Basler St. Peterstift »dem bescheiden meister Hansen Tugy von Basel, dem orgelenmacher«, seine Orgel zu reformieren, wieder zu machen und zu stimmen für den Preis von 21 Pfund. Gegen Ende des Jh. wurde ihm vom gleichen Stift für 80 rheinische Goldgulden der Neubau einer Orgel übertragen<sup>3)</sup>, und zwar sollte er sie erstellen »nach einem muster und werck, so (er) meister Hans Tugy yetz nüwlich zu Menntz gemacht«. Ebenso übertrug ihm das Predigerkloster um die Summe von 60 Gulden den Neubau einer Orgel, da die bisherige »brästung halb« abgetan werden mußte. Nachdem »das werk genugsamlichen durch ersame fromme heren geistlich und weltlich, ouch burgere versucht und probiert, sölichs gerecht geben und finden«, erhielt Tugy vertragsgemäß außer dem Honorar ein Geschenk, mußte aber noch vier Jahre Garantie leisten. Für eine Orgel, die er im Kloster Maria Magdalena zu den Steinen in Basel im Jahre 1510 vollendete, erhielt er 70 Gulden.

Ehrenvolle Aufträge wurden dem Basler Meister nach auswärts zuteil. 1489 mußte er im Dom zu Konstanz die Orgel errichten. Bei dieser Gelegenheit stellte ihm der Rat von Basel das schöne Zeugnis aus, daß man von Stucki anderes »nit vernommen, denn was werck er gemacht, menglich davon begnügen gehept habe«. 1517 erhielt er den Auftrag, die Orgel im Münster zu Bern zu erneuern. Glänzende Geschäfte scheint Tugy aber trotz der zahlreichen Aufträge nicht gemacht zu haben, denn

1) Fechter, B. im 14. Jh. 12.

2) Dr. Ad. Fluri, Orgel u. Organisten in Bern vor der Reformation. Bern 1905. 90 ff.



1520 wurde sein Gut »von anrufens wegen siner schuldvorderer« amtlich inventarisiert.

Ein »in massen geschickter und hochberümbter« Organist (daneben auch Orgelbauer) war Kaspar Reuter aus Basel. Als er 1514 am Berner Münster angestellt werden sollte, sorgten die Chorherren, er werde sich mit der gewöhnlichen Besoldung nicht begnügen lassen, und schafften ihm eine höhere Einnahme. Er war aber ein Künstler leichten Blutes und mußte wegen seines Schuldenmachens schon am 30. Mai 1515 wieder entlassen werden.

Werfen wir den Blick auf die weltliche Musik, so ist vor auszuschicken, daß im Mittelalter der Staat für Befriedigung musikalischer Bedürfnisse sorgte. Wie alle Städte unterhielt auch Basel eine sogenannte Stadtpfeiferei, ein ständiges kleines Blasorchester<sup>1)</sup>. Dieses war gehalten, an allen Feiertagen öffentlich aufzuspielen. Gewöhnlich geschah das »nach Imbiß« auf dem Rathaus; zur Sommerszeit jedoch nach dem Nachtmahl auf der Rheinbrücke. Wir erfahren dies aus dem Eid, den die Pfeifer und Trompeter im 15. Jh. zu schwören hatten. Wohl erst später kam die Sitte auf, morgens und abends vom Turm herab geistliche Lieder zu blasen; erhalten hat sie sich lang, bis ins 18. Jh. hinein.

Zum erstenmal erwähnt werden die Stadtpfeifer 1385. Von Anfang an dürften es ihrer vier gewesen sein. Man unterschied zwischen Pfeifern, die Holzblasinstrumente, Schalmeien oder Flöten bliesen, und Trompetern. Basler Trompeten aus dem 16. Jh. werden im Historischen Museum aufbewahrt, eine kleine Relieffigur am Spalentor ist vielleicht das Porträt eines Basler Stadtpfeifers<sup>2)</sup>.

Aus dem 16. Jh. sind die Anstellungsurkunden einiger Musiker erhalten, die nun als Turmbläser bezeichnet werden. Besonders interessant ist, daß von den Brüdern Jakob und Valentin Wick aus Ulm der eine als »Hochbläser«, der andere als »Zuhalter« bezeichnet wird. Ein leichter Patron war der Trompeter Hans Streif, der 1545 nach bloß zwanzigwöchigem Dienst von einem erbetenen Urlaub »unbetrachtet siner eer und eides nit me widerkommen.«

Im 16. Jh. führten die Fürstlichkeiten auf ihren Reisen ihre Spielleute mit sich, und in üblicher Weise bedachte der Rat diese wie das übrige Gefolge mit Geldgaben. Beim Empfang Kaiser Friedrichs am 8. September 1473 wurde den *pfiffern und trumpetern* 10 Gulden, bei demjenigen des römischen Königs Maximilian am 13. April 1493 denselben ebensoviel gegeben, sogar bei »Abholung des Bruder Fritschius«, der bekannten Fastnachtspuppe, die die Basler den Luzernern im Scherz ge-

1) Belege zum nächstfolgenden, Sammel-Bände d. I. M. G. X. 395 ff.

2) Abbildung i. d. Festschrift d. Schweiz. Musikzeitung zur 39. Tonkünstlerversammlung in Basel 1903.

stohlen hatten und die letztern mit großem Pomp zurückholten, erhielten die Spielleute mit dem übrigen Hofstaat des großen Narrenzuges ihr Teil.

Diese Mitteilungen, wie diejenigen über die Orgeln haben uns bereits ins 16. Jh. hineingeführt, namentlich die emsige Tätigkeit auf dem Gebiet des Orgelbaues im 15. und 16. Jh. lassen auf einen regeren Musikbetrieb schließen. In der Tat brachte die führende Geistesbewegung, der Humanismus, der Tonkunst einen großen Aufschwung, an dem auch Basel Anteil hatte. Die im Jahre 1460 gegründete Universität und die aufblühende Buchdruckerkunst machten unsre Stadt zu einem Mittelpunkt der humanistischen Bewegung. An der Universität selbst war die Musik ein Lehrfach, wenn auch nur ein untergeordnetes. Unter den Vorlesungen, die für die Erlangung des Magister-Grades an der Artistenfakultät vorgeschrieben waren, wird an letzter Stelle angeführt »*Item musica, si legantur*«<sup>1)</sup>. Auch aus den Gehaltsansätzen für die Professoren kann man entnehmen, daß die Musik als untergeordnet betrachtet wurde. Bei einer Neuordnung, die allerdings erst in das Jahr 1561, also in die Zeit nach der Reformation fällt, wurden als Gehalt für die Professoren der Artistenfakultät 70 oder 60 Gulden angesetzt, für den Lehrer der Musik jedoch nur 16 Gulden, für den des Gesanges nur 6 Gulden. Bei der Einführung von Fleißgeldern (Zulagen) 1589 blieb der Lehrer der Musik (mit dem des Hebräischen) davon ausgenommen<sup>2)</sup>. Die Musik erscheint wie manches andere in der Artistenfakultät als ein Überbleibsel aus dem Mittelalter. Dieses bezweckte in seinen höheren Schulen fast ausschließlich die Ausbildung von Geistlichen, und für diese war neben der Kenntnis der lateinischen Sprache diejenige des Gesanges das Wichtigste. Man faßte die dem Quadrivium eingereihte Musik als eine Wissenschaft auf, lehrte sie aber doch hauptsächlich auch als Kunstfertigkeit. Ähnlich wird es an der Universität gewesen sein, Musikwissenschaft im modernen Sinne gab es noch nicht.

Das Fach scheint immerhin an der Basler Universität zu einer gewissen Blüte gelangt zu sein. Dafür sprechen zwei gedruckte Lehrbücher, die, wie auf beiden ausdrücklich gesagt ist, zum Gebrauch an der Universität veröffentlicht wurden. Es sind das »*Lilium Musice plane*« des Nürnbergers Michael Keinspeck, das in mehreren Auflagen, zum erstenmal 1496 erschien, und die »*Clarissima plane atque choralis musica interpretatio*« des Daniel Balthasar Praspergius aus Mersburg von 1507. Beides sind Kompendien der damaligen Musiktheorie mit besonderer Berücksichtigung der Einführung in den gregorianischen Choralgesang.

Im Jahre 1514 kam der größte deutsche Musiktheoretiker seiner Zeit,

1) W. Vischer, Gesch. d. Universität Basel von der Gründung 1460 bis zur Reformation 1529. Basel 1860. 153 ff.

2) R. Thommen, Gesch. d. Universität Basel 1532–1632. Basel 1889. 49.

Glarean, nach Basel. Wenn er auch nicht an der Universität lehrte, so stand er doch mit den Gelehrten und Studenten in engster Verbindung und übermittelte sein Wissen in privaten Vorlesungen. In Basel veröffentlichte er seine hervorragenden theoretischen Werke: *Isagoge in musicen* 1516 bei Frobenius und das *Dodecachordon* 1547 bei Henricpetri, ferner eine Druckausgabe der Schriften »*De musica*« von Boetius 1546. Seine Hauptleistung ist das *Dodecachordon*, deren Originalität in der Verbindung mittelalterlicher Musiktheorie mit dem Geist und der Bildung des Humanismus ruht. Glarean irrt zwar, wenn er seine neue Lehre auf die antike Theorie, wie sie bei Boetius zusammengefaßt ist, zurückführt; aber richtig war sie an sich dennoch. Das Wesentliche ist die Aufstellung von zwölf Tonarten gegenüber den acht des Mittelalters, welche zwölf in der Praxis längst im Gebrauch, theoretisch aber noch nicht anerkannt waren. Die zwei Haupttonarten, die Glarean dem System neu einfügte, Cdur und Amoll, waren bekanntlich dazu berufen, dem modernen Tonsystem die Grundlage zu geben. Als Geschichtsquelle erhält das *Dodecachordon* noch einen besonderen Wert durch die zahlreichen Kompositionen verschiedener Meister, die Glarean als Beispiele aufnahm.

Glarean's Bücher waren nicht die einzigen musikalischen, die in Basel gedruckt wurden; schon lange vor ihm arbeiteten die regsamen Basler Offizinen im Dienst der Tonkunst. Zuerst waren es Kirchengesangbücher, die hier vervielfältigt wurden<sup>1</sup>). Von vielen sind vor allem zu nennen zwei Missalien: *Missale Basiliense Gaspari de Rheno episcopi Basiliensis*, gedruckt 1480 von Bernhard Riedel, und ein *Missale jussu Ottonis Constantiensis episcopi editum* von Peter Koellicker 1485. Dann folgen das *Graduale Basiliense* und eine *Agenda parochialium ecclesiarum* und noch ein *Graduale*, die im Jahre 1488 von Michael Wenzler und Jacob von Kilchen gedruckt wurden; die Agenda entstand auf Veranlassung des Basler Konzils und wurde von Doktoren der Universität ediert. Diese ausgezeichnet schönen und genauen Drucke sind für die Geschichte des Notendruckes von Wichtigkeit. Sie sind Beispiele des Druckes mit beweglichen Typen vor Petrucci, der als Erfinder dieser Druckart gilt, d. h. diese Drucke zeigen, daß Petrucci nicht kurzweg als Erfinder bezeichnet werden darf, sondern sein Verdienst besteht darin, daß er für die Vervielfältigung der komplizierten mehrstimmigen Figuralmusik den Druck mit beweglichen Typen anwenden lehrte, der für den einfachen einstimmigen Choralgesang schon in Gebrauch war<sup>2</sup>).

Wenzler und Kilchen ließen noch ein Antiphonarium folgen. Eine

1) D. Stockmeyer und B. Reber: Beiträge zur Basler Buchdruckergeschichte. 1840.

2) P. A. Schubiger, a. a. O. 59.

Reihe von Kirchengesangbüchern druckte ferner Jacob von Pfortzheim: 1409 ein *Officium*, 1510 je ein Augsburger *Missale* und *Graduale*, im gleichen Jahre noch ein Brixener, ein Verdener und ein Brandenburgisches *Missale*. Adam Petri gab ein deutsches *Plenarium* heraus, das zweimal, 1514 und 1516, aufgelegt wurde.

Von den verschiedenen theoretischen Werken, die in Basel gedruckt wurden, das wichtigste ist die »*Musica getutscht*« (verdeutscht) des Sebastian Virdung, Priester von Amberg, die 1511 in Basel erschien. Dieses älteste bekannte Lehrbuch der Instrumentalmusik verbreitet sich über alle Zweige derselben, es ist reichlich mit illustrierenden Holzschnitten versehen und darum heute noch eine äußerst wichtige Geschichtsquelle<sup>1)</sup>.

Weiter sind anzuführen J. Gerson, *De canticorum originali ratione* 1489, G. Reischius, *De principiis musicae* 1508 und *De musica* 1523, G. Faber, *Musices practicae erotematum* 1552. Als ein typographisch besonders schönes Werk aus etwas späterer Zeit sei noch genannt die *Nova musices Organicae Tabulatura* des Würzburger Organisten Johann Woltz von 1617. Die eigenartige Notenschrift der sog. deutschen Orgeltabulatur ist von dem Drucker Joh. Seb. Genath äußerst scharf und genau wiedergegeben. Endlich seien genannt: J. G. Grosse, *Compendium musices* 1620, U. J. J. Wolleb, *Rudimenta musices figuralis* 1642.

Aus dieser eifrigen Betätigung der Buchdrucker allein könnte man schon auf ein reges Interesse der Zeit für die Musik schließen. In der Tat brachten ihr die Humanisten selbst warme Liebe und Verehrung entgegen. In keiner andern Periode standen Gelehrte und Musiker in so regem herzlichen Verkehr miteinander wie zur Zeit des Humanismus. Luther's bekannte Musikliebe war keine Ausnahme, sondern die Regel. Zwingli spielte die Laute und erfand die Melodien zu seinen geistlichen Liedern selbst. In der Briefsammlung des St. Galler Reformators Vadian finden sich zahlreiche Musikerbriefe, die von nahen Beziehungen zwischen Humanisten und Tonkünstlern Zeugnis ablegen. Von den deutschen Führern der humanistischen Bewegung wären Reuchlin und Celtis als Förderer musikalischer Bestrebungen zu nennen. Am glänzendsten verkörperte das Doppelinteresse der schon genannte Glarean. Die Musikliebe erwuchs bei den Humanisten als natürliche Frucht aus ihrem Studium der Antike. Sie wollten das klassische Altertum nicht nur erforschen wie der heutige Philologe, sondern neu beleben, weil ihre Vorbilder der Musik höchste Verehrung entgegen brachten, entflammten sie sie in gleicher Begeisterung. Daß die griechische und die Musik ihrer Zeit nicht die gleiche war, kümmerte sie nicht; auf den Geist kam es ihnen an und nicht auf den Buchstaben.

1) Faksimile-Neudruck von Eitner, 1882. Publ. d. Gesellsch. f. Musikforschg.

Neben Glarean bietet Basel noch andere Beispiele dieses fruchtbaren Verhältnisses. Hauptsächlich ist Bonifacius Amerbach (1495—1562) zu nennen. Das glänzendste Zeugnis seiner Musikliebe ist die in der Universitätsbibliothek aufbewahrte Sammlung seiner Musikalien. Sie umfaßt in zahlreichen Manuskripten und Drucken mehrstimmige Gesangwerke und Kompositionen für Orgel oder Klavier. Unter den erstern ist hauptsächlich vertreten das deutsche mehrstimmige Lied, das damals in seiner höchsten Blüte stand. Darunter findet sich eine große Anzahl Lieder von Ludwig Senfl, dem größten Genius seiner Zeit, der nach Minervius in Basel, nach Glarean in Zürich geboren wurde. Die Forschung spricht heute Zürich die Ehre zu, die Vaterstadt Senfl's zu sein, er muß aber doch auch Beziehungen zu Basel gehabt haben, sonst hätten ihn nicht Männer, die ihn kannten, einen Basler genannt. Er selbst bezeichnet sich immer nur als Schweizer. Jedenfalls sind seine Lieder mit andern häufig im Hause Amerbach's erklungen; der alte deutsche Liedgesang war im wesentlichen Männergesang, höchstens daß für die oberste Stimme Knaben beigezogen wurden.

Manche Lieder wurden für Amerbach besonders komponiert, zum Teil über Gedichte von ihm selbst. Einen Einblick in seinen Verkehr mit Komponisten bieten die Briefe Sixt Dietrich's an ihn, die eine rührende Verehrung des Musikers für den Gelehrten an den Tag legen<sup>1)</sup>.

Dietrich schreibt einmal (1517) »Item ich bit euch auch fraintlich, machendt mir auch Carmina« und nachdem er ein solches erhalten: »Bitt ich euch fraintlich, ir wöllent für gut han an meiner schlechten Compositz. Ich hab aber fürwar allen fleys angelegt und hät ichs guldinn mügen machen, ich hät es auch thun.« Ein andermal: »Mein lieber Maister Bo. als ir mich so fast bitten und so hoch ermanedt, das ich euch das euer liedlin sol machen, ist mein aller gröster freyd gewesen, und nach lesung ewers brief ist ewer lied mit IIII stimmen in einer stund danach gar komponiert gewesen; also gross ist mein begierd, euch zu dienen, und ir solt mich nicht bitten, sunder gebietten.«

Kompositionen für das Klavier oder die Orgel lieferte Amerbach der Organist in Freiburg i. U. Hans Kotter. Schon 1513, als Amerbach achtzehnjährig war, legte Kotter das erste Orgelbuch für ihn an. 1515 schreibt Kotter an den in Freiburg i. B. studierenden Amerbach, er habe auf sein Bewegen einen Tanz und ein Carmen komponiert, und bittet ihn, ihm für seine Müh und Arbeit Tuch zu einem Paar Hosen zu schaffen, was er zu seinem Gedächtnis tragen wolle<sup>2)</sup>.

Man unterschied damals noch nicht zwischen Klavier- und Orgelsatz,

---

1) G. His, Briefe von Sixt Dietrich an Bonifacius Amerbach 1534—1544. Monatshefte f. Mus.-Gesch. VII. 1875. Vgl. auch, L. Sieber, Ein Brief von Johann Hüssler an Bonifacius Amerbach. M. f. M. G. VIII. 1876.

2) M. f. M. G. VIII. 124.



sondern verwendete entsprechende Kompositionen nach Belieben auf den verschiedenen Tasteninstrumenten. Amerbach dürfte die von Kotter gesammelten Stücke hauptsächlich auf Klavieren gespielt haben, deren er verschiedene besaß. Es haben sich zwei Bücher erhalten, die neben zahlreichen Kompositionen von Kotter selbst solche von Isaak, Hofheimer, Sixt Dietrich, Hans Buchner u. a. enthalten. In der Hauptsache bestehen sie aus kolorierten Übertragungen von Gesangswerken, zum kleinern Teil aus Tänzen. Das Haupt der damals blühenden Koloristenschule war der gefeierte Hoforganist des Kaisers Maximilian Paul Hofheimer in Wien; dieser in instrumentalen Verzierungen sich ergehenden Schule gehörte auch Kotter an<sup>1)</sup>. Ebenso der Konstanzer Organist Hans Buchner, dessen Orgel-Fundamentbuch, ein großes Lehr- und Sammelwerk, Bonifacius Amerbach noch 1551 abschreiben ließ, also als er bereits im 56. Lebensjahre stand<sup>2)</sup>. Das Interesse für die Orgelmusik zieht sich somit durch sein ganzes Leben, vielleicht hat er bei Erwerbung des Buchner'schen Werkes mit an seinen Sohn Basilius gedacht. Wenigstens war er besorgt gewesen, diesem frühzeitig guten Musikunterricht zukommen zu lassen. Schon als Siebenjähriger erhielt Basilius in Christophorus Piperinus einen Musiklehrer (1542)<sup>3)</sup>. Dieser rühmt sich in einem Brief<sup>4)</sup> an den Vater einer besonders praktischen Lehrmethode und betont, daß er die Hauptsache, richtiges Singen, zu allererst seinem Schüler beibringen wolle.

Die große Musikliebe des Vaters scheint sich aber doch nicht auf den Sohn vererbt zu haben. Basilius entwickelte sich zu einem fleißigen Gelehrten und hervorragenden Kunstsammler; aber von intensiver musikalischer Betätigung verlautet nichts mehr. In seinem ersten Inventar, das vor 1578, aber nach dem Tode des Vaters 1562 angefertigt wurde, verzeichnet er nur wenige Musikalien und allerdings 10 Musikinstrumente, nämlich 7 *pfifen* (Flöten oder Schalmeien), 1 *Harpfen* und 2 *Lutlin* (kleine Lauten)<sup>5)</sup>. Bonifacius hat aber noch bedeutend mehr Musikinstrumente besessen. Es wird berichtet, daß er sich nach seiner Verheiratung bei einem ausgezeichneten »Dischmacher ein schön clavitzym mit einem schönen Futter« um 2 Gulden gekauft habe<sup>6)</sup>. Und Felix Platter, der Arzt, führt in seinem Vermögens-Status auf, D. Amerbachius habe ihm legiert »spinet, clavichordus, luten clavizimb« die zusammen

1) Vgl. M. Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik* 1899 (mit biographischen Angaben über die Genannten).

2) K. Paesler, *Vierteljsch. f. Musikw.* V. 1889.

3) *Biogr. des Basilius A. von P. Iselin.* Basl. Taschenbuch 1863. 165.

4) Abgedruckt auch *Zeitschr. d. J. M. G.* VII. 23.

5) Ganz und Major, *Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinetts.* Bas. 1907.

6) *Taschenbuch* 1863.



auf 50 Pfund geschätzt waren. Bei Platter waren sie in die rechten Hände gekommen, denn dieser war ein leidenschaftlicher Liebhaber von Musikinstrumenten, wie von der Musik überhaupt<sup>1)</sup>.

Wenn man die Selbstbiographie Felix Platter's durchgeht, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, an ihm sei ein Musiker verloren gegangen. Aber er wurde im Jahre 1536 bereits nach der Reformation geboren, und da durch diese bei den Reformierten die Musik als offizielle Kunst vollständig ausgeschieden worden war, war eine berufliche Ausübung derselben, selbst auch nur etwa im Sinne eines Glarean, für einen Basler ausgeschlossen. Aber mit größtem Eifer hat sich Platter als Liebhaber der Musik gewidmet.

Als kleiner Knabe schon konstruierte er sich aus Schindeln und Wäscheklammern ein Streichinstrument. Als ein Tischgänger seines Vaters im Mondenschein unter dem Fenster einer Schönen die Laute schlug, hat er sehnlichst gewünscht, die Kunst ebenfalls zu lernen, »vermeintend, es könne ihm nichts herrlicheres werden«. Wie reich die Hausmusik in seiner Jugend bestellt war, ersehen wir aus seiner Schilderung des Treibens im Hause seines Vaters, der eine Druckerei und eine Kostgeberei hatte. Die Drucker schlugen die Maultrommel und das Hackbrett, »das damals sehr gebräuchlich war«, verschiedene, darunter des Felix Präzeptor Schaler, spielten die Laute, und etliche geigten. Als der achtjährige Felix gemeinsam mit andern Tischgängern bei Peter Dorn, dem Lautenisten, Unterricht bekam, war er bald der beste. Später wurden Thiebold Schoenauer aus Straßburg und Veit Bulling von Augsburg seine Lautenlehrer. Felix liebte auch sehr das »Spinet« und die »Orglen«, weshalb er gleichzeitig mit dem Lautenunterricht bei des Vaters Tischgänger D. Peter Höchstetter auf dem »clavichordi« zu lernen anfang, solches bei Thomann Schoepfius, damals Schulmeister zu St. Peter, kontinuierte, zu dem er jeden Sonntag und Donnerstag eine Stunde sich zu üben ging. Besonders gern hörte er in der Jugendzeit auch den Gesang der »pergknappen«.

Sein ganzes Leben hindurch bleibt Platter der Tonkunst treu ergeben. Bei der Reise auf die Universität nach Montpellier werden unterwegs die Orgeln probiert, in Villeneuve lindert ihm Gesang und Orgelspiel in der Kirche das Heimweh. In Montpellier wird er nur »*l'Allemandt du lut*« genannt. Er muß Schönen Ständchen bringen, ihnen Unterricht geben, bei allen möglichen geselligen Anlässen die Laute schlagen. Zuweilen wird mit drei Lauten musiziert, wobei Friedrich Ryhiner von Basel einer der Genossen ist. Der Vater zu Hause freut sich über seinen Ruf als Lauten- und Spinettspieler und empfiehlt ihm, auch das Harfenspiel zu

---

1; H. Boos, Thomas u. Felix Platter. Leipzig 1878.

üben, da er ein schönes Instrument habe und die Harfe in Basel noch ganz unbekannt sei. Felix lernt denn auch bei einem Engländer Coitero noch ziemlich die Harfe schlagen. Der Basler Lautenist Schönauer schickt Saiten und hat aus Italien schöne Lauten mitgebracht, von denen eine cypressene für Felix bestimmt ist. Auf der Heimreise von Montpellier hat er musikalische Genossen, und wegen ihrer Kunst werden die Durchreisenden vielerorts besonders freundlich aufgenommen. Wieder zu Hause werden zu allererst die cypressene Laute und die Harfe hergerichtet, und trotzdem nun das Doktorexamen, die Heirat und dann eine große ärztliche Praxis folgen, wird das Musizieren eifrig fortgesetzt. Daß das Brautessen »außerhalb der Musik« war, schmerzt ihn, mit Genugtuung dagegen wird erzählt, daß bei der Hochzeit M. Lorenz Richart die Laute schlug »und gigt der Christenlin darzu, denn domolen die violen nit so im bruch wie ietziger zeit«. Beinahe die ganze Einnahme aus dem ersten Jahr seiner Praxis, 147 Pfund, verwendet Platter auf die Anschaffung von 5 Lauten<sup>1)</sup>. Die Klavierinstrumente, die er nach und nach zusammenbrachte, schätzte er zusammen auf 200 Kronen. Er hinterließ (gest. 28. Juli 1614): 4 Spinett, 4 Klavichordi, 1 Clavicymbalum, 1 Regal mit 2 Blasbälgen, 7 Violen de la gamba, 6 Lauten, darunter 1 Theorbe, 10 Flauten, 2 Mandolinen, 1 Lobsa, 1 Zittern, 1 Holzinglechen, 1 Tenor, 2 Diskant, 1 Trumschen.

Von Platter's Musikübung sind uns keine direkten Zeugnisse erhalten, dagegen besitzen wir noch zwei handschriftliche Lautenbücher eines andern heimischen Lautenspielers, Ludwig Iselin. Auf diesen scheint sich die Amerbach'sche Musikliebe vererbt zu haben; er war ein Enkel des Bonifacius und ein Neffe des Basilius Amerbach. Der später als Professor der Jurisprudenz an der Basler Universität bekannt gewordene hat sich in munteren Jugendjahren, als etwa Sechzehnjähriger, die zwei Bücher zusammengeschrieben<sup>2)</sup>. Das eine vom Jahre 1575 trägt die bezeichnende Überschrift »*Liber Ludovici Iselin et amicorum*«; es stellt sich als ein Erzeugnis fröhlichen geselligen Musizierens dar. Beide Hefte beginnen mit einer kurzen Anleitung zum Lautenspiel, daran schließen sich in bunter Folge Übertragungen geistlicher und weltlicher Lieder und Tänze (im ganzen 72, 40 und 32).

Es reihen sich beispielsweise folgende Stücke aneinander: »Kungischer Tanz mit Nachtantz«, »Ach meitlin farh mit mir über Rein«, »Danket dem herren«, Helena tantz, »Buz, bis mich nitt, ich will dir ein Kreizerl schenken«. nebst Proportz, ein Hoftanz usw. Von Volksliedern seien hervorgehoben: »Ach Joseph, lieber Joseph mein«, »Der Tag der ist so freudenreich«, »Es taget vor dem Walde«, »Mit Lieb bin ich umfangen«. Die meist vorkom-

1) F. Miescher, Die medizinische Fakultät in Basel. 1860.

2) Basl. Universitätsbibl. F. X. 11 u. F. IX. 23.

menden Tanztypen sind Passamezzo, Galliarde und Saltarello. Auch die in den Lautenbüchern der Zeit häufig erscheinende Schlacht fehlt nicht, es ist »Die Schlacht vor Pavia«.

Iselin hat ohne viel Federlesens in die Bücher geschrieben, was ihm und seinen Freunden gefiel, manches vielleicht selbst arrangiert, anderes aus andern Lautenbüchern abgeschrieben. Der Kunstwert der Kompositionen ist nicht allzugroß, aber kulturgeschichtlich sind sie interessant, da sie zeigen, woran die Jugend in der zweiten Hälfte des 16. Jh. sich ergötzte.

Von weiteren Musikfreunden des 16. Jh. ist noch zu erwähnen Oswald Holzach, von dem eine kleine Orgelschule von 1515 erhalten ist<sup>1)</sup>, die er sich wahrscheinlich zum eignen Studium angefertigt hat. Ein Oswald Holzach war 1490 Mitglied des Kleinen Rats<sup>2)</sup>, und ein Mann gleichen Namens wollte 1524 ein freies Fähnlein nach Mailand führen, kehrte aber nach 8 Tagen wieder um, wie der Chronist Fridolin Ryff berichtet<sup>3)</sup>. Vielleicht ist der Magistrat, Kriegsmann und Organist ein und dieselbe Person. Auf Musikalien<sup>4)</sup> werden noch folgende Namen teils der Besitzer, teils der Geschenkgeber genannt: Joh. Raps, Organist, Jacobus Salandronius, *ludi magister scolae divi Theodori*, Mathis Brotbeck in der kleinen Stadt, Ambrosius Ketenacker, alle aus der ersten Hälfte des 16. Jh. Der Pfarrer Jacob Ryter verfaßte Threnodien auf den Tod des Bonifacius und des Basilius Amerbach, die mehrstimmig komponiert sind. Von dem Philologen Simon Grynäus schreibt der schon genannte Sixt Dietrich, daß er Dietrich's acht Magnificat drucken lassen wolle, da er seinen Gesang lieb habe, »viel lieber als er wert ist«, fügt der allzeit bescheidene Dietrich bei.

Aus dieser Fülle kleiner Einzelzüge erkennt man ein angeregtes privates Musikwesen. Auch in der Öffentlichkeit tritt damals die Tonkunst in eigenartiger Weise hervor, nämlich in Begleitung des Schauspiels. Es hat sich ein 1533 begonnenes handschriftliches Musikbuch eines Christophorus Alutarius (Gerber) aus Neuenburg erhalten<sup>5)</sup>, das Chorgesänge von in Basel aufgeführten Dramen enthält. Zunächst dreistimmige, in der kunstreichen kontrapunktischen Art der Zeit gesetzte Kompositionen der vier Chöre aus Reuchlin's »*Scena progymnasmata*«. Sie dürften besonders für eine Basler Aufführung komponiert worden sein, wenigstens sind sie nicht identisch mit andern bekannt gewordenen. Nur im Tenor liegen ihnen die einstimmigen Weisen von Daniel Mergel

1) F. VI. 26.

2) M. Lutz, Basl. Bürgerbuch 1819.

3) Basler Chroniken I. 1872.

4) Vgl. Richter's Katalog. — Vgl. zu diesem ganzen Abschnitt auch A. Thürlings, D. schweiz. Tonmeister im Zeitalter der Reformation. Bern 1903.

5) F. V. 35.

zugrunde, die der ersten Ausgabe der *Progymnasmata* von 1498 beigedruckt sind<sup>1)</sup>. Diese haben auch andern Kompositionen als Grundlage gedient, die baslerischen sind die kunstvollst ausgeführten. Reuchlin's *Progymnasmata* bildeten den Ausgang für das humanistische lateinische Schuldrama, das, wie wir aus den Schilderungen Felix Platter's wissen, auch in Basel eifrig gepflegt wurde.

Alutarius gibt in seinem Musikbuch ferner vierstimmige Kompositionen zweier Chöre aus dem deutschen Drama »*Daniel*« von Sixt Birk, einem Volksschauspiel, das am 9. Mai 1535 »durch eine junge Bürgerschaft zu Basel« aufgeführt wurde. Besonders interessant ist das Stück, das *Chorus Asclepiadeum Gliconium* überschrieben ist. Der Text ist im Versmaß der dritten asklepiadeischen Strophe gehalten und die Musik notengetreu diejenige, die Tritonius in seinen Kompositionen der Horazischen Oden zu diesem Metrum gesetzt hat<sup>2)</sup>. Den Humanisten galt es als ausgemacht, daß die Horazischen Oden gesungen worden seien. Da sie aber die Musik dazu nicht hatten, gab Conrad Celtis dem Musiker Tritonius die Anregung, sie mit Beibehaltung des Metrums zu komponieren. Die metrische Schwierigkeit wurde einfach in der Weise überwunden, daß jede Länge zwei Zählzeiten, jede Kürze eine Zählzeit bekam. Die Melodie wurde nach dem Gebrauch der Zeit in den Tenor gelegt, die übrigen Stimmen schritten mit ihr im gleichen Rhythmus fort, welche einfache homophone Art in jener Zeit etwas Außergewöhnliches war. Die Tenöre von Tritonius wurden später von den großen Meistern Senfl und Hofhaimer von neuem vierstimmig gesetzt, eleganter, flüssiger in der Harmonie, aber in der gleichen einfachen Homophonie. Diese Art, die Horazischen Oden zu singen, fand bald allgemeine Aufnahme und Verbreitung; das Beispiel aus dem Schauspiel von Sixt Birk zeigt, daß die Art auch auf deutsche Gedichte in antiken Metren übertragen wurde, was bis jetzt erst durch ein einziges Beispiel belegt war.

Der zweite von Alutarius mitgeteilte Chor aus dem *Daniel* ist ein Chor der Baalspriester. »Glych ein Magnificat *quarti toni*«, ist er überschrieben, was offenbar eine beabsichtigte starke Anspielung des reformierten Dichters auf den katholischen Gottesdienst war, d. h. die heidnischen Priester singen wie die katholischen. Musikalisch ist der Chor interessant, weil er dramatisch in die Handlung mit eingreift, während sonst die Chöre meist nur an den Aktschlüssen vorkommen. Fast wie in Mendelssohn's Elias-Oratorium rufen die Baalspriester ihren Gott singend an. In dem Drama sind noch

---

1) Vgl. R. v. Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schul dramas. Vierteljsch. f. Musikwiss. VI. 1890.

2) R. Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jhrs. Vierteljsch. f. Musikw. III. 1887. Die Kompositionen des Tritonius. S. 59.

mehr Chöre vorgeschrieben, deren Musik aber unsre Quelle nicht mehr mitteilt.

In Basel wurden eine ganze Reihe von Volksschauspielen aufgeführt und alle waren mit Chören verschiedener Art, wohl immer auch mit Instrumentalmusik ausgestattet<sup>1)</sup>. Der im Jahre 1532 gegebenen »*Susanna*« von Sixt Birk<sup>2)</sup> ist ein vierstimmiger Chor vorausgeschickt, die »fünferlei Betrachtnisse« von Johannes Kolrosz (1532)<sup>3)</sup> enthalten »tütsche Saphica« im vierfachen Wechselchor, in Bullinger's »*Lucretia*« (1533) treten die Sänger »der Pensionern« (so wurden die Offiziere in fremden Kriegsdiensten genannt) auf, die »viel neigens und hofierens« können sollen, in Valentin Bolz' »*Pauli Bekehrung*« 1546 dürften geistliche Lieder enthalten gewesen sein, wie solche sich finden in desgleichen »*Weltspiegel*« (1550)<sup>4)</sup>. Dies letztgenannte Stück und der »*Saul*« von Mathias Holzwart (1571) waren besonders große Aktionen, deren Aufführung sogar zwei Tage in Anspruch nahm. Im »*Saul*« kommen wiederum antike Metren in dramatischem Wechselchor vor. Nachdem Goliath erschlagen, treten sechs Weiber von Sacho mit Gesang und Saitenspielen auf, nachher von der andern Seite sechs Weiber von Asteka ebenfalls mit ihren Saitenspielen, schließlich vereinigen sie sich zum Gesamtchor. Sie sollen singen in der Melodie »*Jam satis terris*«. Es treten ferner auf Trompeter, Tubalbläser und Trommelschläger.

In den Zwischenakten wird Musica verlangt. Daß diese bei den Volksschauspielen sehr reichhaltig zu sein pflegte und nicht nur in den Pausen ertönte, sondern auch dem Gang der Handlung sich eng anschloß, wissen wir aus den Regiebüchern (Rodeln) zu den Luzerner Osterspielen<sup>5)</sup>. Für traurige Szenen wurden dort die elegischen Schalmeyen verwendet, für festliche und kriegerische Trompeten, für feierliche Posaunen, in ganz ernstesten Situationen ertönte eine Orgel, deren man damals tragbare hatte. Den Hofstaat von Königen begleiten ganze Orchester usw. Wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß bei den Basler Aufführungen, zum mindesten bei den größern, von denen einige zwei Tage in Anspruch nahmen, ein ähnlich reicher Musikapparat mit eingriff.

Dieser rege Musikbetrieb reicht mehrere Jahrzehnte in die reformierte Zeit hinein. Durch das Festsetzen und sich Einleben des reformierten Glaubens wurde ihm aber der Boden entzogen; die Einführung der

1) L. August Burckhardt, Geschichte d. dramat. Kunst z. Basel. Basl. Beitr. I.

2) Neuausg. von J. Bolte. Berlin 1893.

3) Neuausg. von Th. Odinga. Zürich 1890.

4) Neuausg. von A. Gessler. Zürich 1891.

5) Brandstetter, Geschichtsfreund. Bd. 40. Einsiedeln 1885. — Vgl. auch Nagel, D. Musik in den schweiz. Dramen des 16. Jhrs. Monatsh. f. Musikgesch. XXII, 67 ff.



Reformation in der Schweiz hat die verheißungsvollen musikalischen Keime fast ganz ertötet. Für Jahrhunderte wurde durch das neue Bekenntnis die Entwicklung der Musik unterbunden. Zwingli ließ in der Kirche nur noch das gesprochene Wort gelten und verbannte alle Musik; Oekolampad in Basel führte wenigstens den einstimmigen, zunächst unbegleiteten Psalmengesang ein. So wertvoll der Gemeindegesang an sich sein mag, so bot er musikalisch doch keinen Ersatz für das, was die alte Kirche besessen. Der vorherrschend nüchterne und verstandesmäßige Sinn des schweizerischen Volkes scheint es seinen Reformatoren zur Notwendigkeit gemacht zu haben, alle Kunst aus dem Gottesdienst auszuschließen; die häufig gegebene Erklärung ihres Vorgehens dadurch, daß der Kirchengesang damals überhaupt ganz verderbt und unbrauchbar gewesen sei, ist nicht zureichend, auch für Basel nicht. Unmittelbar vor der Reformation wirkte hier der tiefangelegte Bischof von Uttenheim, dessen ernsthafte Bestrebungen, die Kirche von innen heraus zu reformieren, nur zu spät kamen. In seinen Synodalstatuten von 1503<sup>1)</sup> findet sich die Bestimmung: »In den Messen soll das nicänische Symbolum unverkürzt bis ans Ende gesungen werden und mit gänzlicher Auslassung jener Melodie, welche nach bürgerlicher und weltlicher Singweise vorgelesen wird und deren sich die Bänkelsänger bedienen, die nach dem h. Jakobus von Kompostella wallfahrten.« Ein kurz vor der Reformation geschriebenes Ceremoniale für das Basler Münster<sup>2)</sup> zeigt eine reiche musikalische Ausstattung des Gottesdienstes, eine sinngemäße örtliche Ausübung und Ausschmückung des erhabenen Kunstwerks der römischen Liturgie.

Der Sturm der Reformation lief in Basel verhältnismäßig glimpflich ab, während in allen andern Schweizerstädten die Orgeln zerstört wurden, blieben sie hier erhalten. So konnte es dem heimlich lutherisch gesinnten Antistes Simon Sulzer im Jahre 1561 gelingen, das Orgelspiel im Münster wieder einzuführen. Er hatte damals um so bessere Gelegenheit dazu, als, wie der Chronist Wurstisen sich ausdrückt<sup>3)</sup>: »Gregorius Meyer, ein geurlaubter Organist von Solothurn, doch von Säckingen bürtig, ein gar bapstlicher Mann, eben damals hie wohnet, welcher mit den burgern hinder dem Wein gut Mann war und gern etwas Dienst's bekommen hätte.« »Dergestalt ist diese unerbauliche Bapstleier in ein wohlreformierte Kirchen eingeschlichen«, schließt der streng reformiert gesinnte Wurstisen seine Mitteilung.

Gregor Meier war nicht nur Organist, sondern auch ein tüchtiger Kom-

---

1) Mitg. von J. J. Herzog, Basl. Beiträge I.

2) Alb. Burkhardt, Basl. Jahrbuch. 1887.

3) In einer Beschreibung des Basler Münsters, hrsg. von R. Wackernagel, Basl. Beiträge XII. 1888.



ponist; er hatte Glarean einige Kompositionen in den ungewöhnlicheren Tonarten als Beispiele ins *Dodechachordon* liefern müssen. Er starb im November 1576; an seine Stelle trat Samuel Mareschall aus Tournai in Flandern. Dieser wurde zugleich, unter dem Rektorat Felix Platter's, als »*Professor Musices*« an der Universität angestellt (mit 84 Pfund jährlichem Gehalt, dazu später noch Korn). Man darf wohl annehmen, daß der musikverständige Platter bei der Berufung dieses tüchtigen Musikers mitgewirkt hat. Mareschall ist im Mai 1554 geboren; als 86jähriger Greis war er noch künstlerisch tätig, wie handschriftliche Orgelkompositionen von 1640 beweisen. Im nächsten oder im nächstfolgenden Jahre muß er gestorben sein. Neben seinen musikalischen Titeln legte er sich auch den eines *Notarius publicus* bei<sup>1)</sup>.

Mareschall hat vier Bücher handschriftlicher Orgelkompositionen hinterlassen. Es sind teils freie Sätze, teils Bearbeitungen von Psalmweisen und Liedmotiven. Der Komponist erweist sich darin als ein tüchtiger, später Vertreter der vorhin schon genannten Koloristenschule, doch haben diese Orgelstücke vorwiegend nur noch historischen Wert. Einen mehr auf das Neue gerichteten Sinn zeigt Mareschall in seinem vierstimmigen Psalter, der 1606 in Basel erschien. Entgegen dem bis dahin zumeist herrschenden Brauch, die Melodie dem Tenor zu übergeben, verlegt er sie in den Sopran, dies sowohl in den Goudimel-Lobwasser'schen Psalmen, als den deutsch-lutherischen Kirchenliedern, die in einem besondern zweiten Teil zusammengefaßt sind. Da er als Organist den einstimmigen Gesang der Gemeinde zu begleiten hatte, mußte ihm eine solche Bearbeitung nahe liegen; er sagt selbst in der Vorrede, er habe »das Choral durchaus herauff in Diskant gesetzt und die Komposition also danach gerichtet, daß nicht allein, was man singet, von jedermenglichen also bald vernommen wird, sondern auch eine jede Manns oder Weibsperson, jung oder alt, hoch oder niedrig . . . das Choral kann mitsingen«. Sein zeitgemäßes Vorgehen fand die Zustimmung der Mitlebenden, und in der Geschichte des Kirchengesangs werden die vierstimmigen, kraftvollen Sätze Mareschall's allgemein als tüchtige Leistung anerkannt und geschätzt<sup>2)</sup>.

Soeben erst wieder aufgefunden wurde die 1589 bei Seb. Henricpetri in Basel erschienene »*Porta musices*« überschriebene »Einführung zu der edlen Kunst Musica, mit einem kurzen Bericht und Anleitung zu der Violen<sup>3)</sup>«. Aktuell war in diesem für die Schule bestimmten Ele-

1) Vgl. M. Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik*. — Walther, *Mus. Lexikon*. 1735. Fétis, *Biographie des Musiciens*. — Th. Burckhardt-Biedermann, *Geschichte des Gymnasiums zu Basel* 1889. Riggerbach, *D. Kirchengesang zu Basel*, Basl. Beiträge 1870. Staatsarchiv, Kirchenakten I. 3.

2) Winterfeld, *D. evang. Kirchengesang* I.

3) Dem Rektor der Basler Universität Sam. Grynaeus gewidmet. Exemplar in d. Basl. Universitätsbibl.

mentarlehrbuche die freilich nur ganz knapp gehaltene Anleitung zum Violenspiel, das, wie auch Platter mehrfach hervorhebt, damals immer mehr in Aufnahme kam und die früher vorherrschende Laute bald ganz verdrängte.

Ebenfalls instruktive Zwecke verfolgte eine andere Publikation Mareschall's, die zum Gebrauch in der achten und neunten Klasse des Gymnasiums komponierten »*Melodiae suaves et concinnae Psalmorum aliquot atque Hymnorum spiritualium*« von 1622. In einem Anhang enthält das Büchlein noch die Anfangsgründe der Musiktheorie in lateinischer Sprache. Die Psalmen und Lieder, zwölf an der Zahl, sind vierstimmig gesetzt, aber in der Frauenchorlage. Der Komponist hat also auf den Stimmumfang der jugendlichen Sänger Rücksicht genommen. Es dürfte sich wohl lohnen, den einen oder andern dieser einfachen klangvollen Sätze gelegentlich wieder zu beleben.

Mareschall war nicht nur Professor der Musik an der Universität, sondern auch Gesanglehrer am Gymnasium, und in letzterer Eigenschaft schuf er natürlich das letztgenannte Werk. Wenn in der Kirche die Musik zurücktrat, so wollte man sie doch nicht aus der Schule verbannen. Schon Oekolampad hat in seinem *Judicium scholae* (wahrsch. 1529), das auf Universität und Lateinschule sich bezieht, als letztes Fach für die vierte Fakultät Musik verlangt. In der von 1578 bis 1589 bestehenden Lateinschule des Vincentus Prallus war wenigstens eine Stunde in der Woche dem Psalmensingen gewidmet. Im 1589 gegründeten Gymnasium wurden täglich zu Anfang und zum Schluß der Schule Psalmen und Hymnen gesungen. Wie Luther es tat, schätzte man den Gesang wohl auch nebenbei als Übungsmittel im Latein. Es wurden besondere Gesang- und Musikstunden mit praktischen Übungen und theoretischer Lehre eingerichtet, an den meisten Klassen wöchentlich zwei; der erste Lehrer war eben Mareschall. Am Eifer für den Gesangunterricht ließ man es auch in der Zukunft zumeist nicht fehlen, aber immer und immer wieder bis ins 19. Jh. hinein wiederholen sich die Klagen über seinen ganz mangelhaften Erfolg<sup>1)</sup>. Der tiefere Grund für diese Fruchtlosigkeit wird darin zu suchen sein, daß die Musik im öffentlichen Leben gar keine Stellung hatte, daß es Anregungen, begeisternde Vorbilder für die Schüler gar nicht gab, die sie zum Eifer spornen und die Musikliebe in die jungen Herzen hätten pflanzen können. Vor allem der Mangel wirklicher Kirchenmusik ist für die noch ganz kirchlich gesinnte Zeit ausschlaggebend. Man versuchte zwar verschiedentlich wenigstens die Festgottesdienste durch Musik etwas auszuschnücken, aber diese Versuche erscheinen doch nur als ganz dürftig, wenn man damit vergleicht, was in lutherischen oder katholischen Städten geleistet wurde. Auch hatte man, wenigstens im

1) Th. Burckhardt-Biedermann, Gesch. d. Gymnasiums.

17. Jh. noch, eine übertriebene Angst davor, die Musik könnte in katholischer Weise zu üppig werden, so daß etwas Rechtes so wie so nicht entstehen konnte. So erfahren wir aus einer Konventsverhandlung vom 2. August 1672<sup>1)</sup>, daß der Organist am Münster bei der Hochzeit des Stadtschreibers sich in einer Weise produziert habe, die mehr künstlich als erbaulich schien. Deshalb wurde er ernstlich ermahnt, sich dergleichen Ärgernisse nicht mehr zu gestatten, sondern einen Gesang zu pflegen, zu dem das Volk Amen sagen könne. Man empfahl ihm dazu die vierstimmigen Psalmen mit bescheidener Orgelbegleitung. Wo die Kunst aus religiösen Gründen so eng beschränkt wurde, konnte sie unmöglich gedeihen.

Wenn Basel also vor andern Schweizerstädten zwar den Vorzug hatte, Orgeln zu besitzen, so ist dieser doch nicht allzu hoch einzuschätzen. Ein Wort über die damaligen Basler Orgeln mag hier eingeschaltet werden. Mareschall fand die Münsterorgel bei seinem Antritt »presthaft und sehr übel gestimmt«; er ließ das Werk zerlegen, verbessern und stimmen, was 500 oder 600 Gulden gekostet habe<sup>2)</sup>. Die Orgel wurde wiederum erneuert 1639, ferner 1711 von Andreas Silbermann aus Straßburg. 1757 führte der Basler Instrumentenmacher Jakob Brosy eine Renovation durch. Das Werk hatte nun 26 Register, 2 Tremblants, 1431 Pfeifen. (Die Münsterorgel kam 1857 in die Martinskirche, wo wenigstens noch das Gehäuse erhalten ist.)

1642 wurde zu St. Leonhard eine Orgel erstellt; es ist das wahrscheinlich das schöne billardförmige Positiv, das jetzt im Basler historischen Museum steht<sup>3)</sup>.

Eine neue Orgel erhielt 1692 die Peterskirche; sie scheint aber nicht lange gedient zu haben, 1712 erstellte hier der hervorragende Orgelbauer Andreas Silbermann aus Straßburg, der im Jahr zuvor schon die Münsterorgel repariert hatte, ein neues Werk.

Der Gesang wurde in den Kirchen von Vorsängern geführt und seit dem 17. Jh. auch durch Zinken- und Posaunenbläser unterstützt. Diese wurden von der Stadt besoldet und bilden gewissermaßen ein Überbleibsel der alten Stadtpfeiferei. Vier von ihnen waren auch Turmbläser und noch 1748 wurde diesen vom Dreiramt befohlen, ihr Amt besser zu tun und gewohntermaßen des Morgens und des Abends geistliche Lieder zu blasen. Wie schon angedeutet, hat sich also diese schöne Sitte bis ins 18. Jh. hinein erhalten.

1) Riggensbach a. a. O. 420.

2) Würstisen, a. a. O. — Zum folgenden vgl. Riggensbach a. a. O.; Beschreibung der Münsterkirche 1787; P. Ochs, Geschichte der Stadt Basel VIII. S. 24.

3) Katalog der Musikinstrumente Nr. 95; mit Abbildung.

Im Jahre 1618 nahm man einen besondern Anlauf, die »Sing- und Tonkunst« zu verbessern<sup>1)</sup>. Der Gesangunterricht am Gymnasium wird neu geregelt, das Kompendium von Mareschall, wahrscheinlich das oben genannte 1622 erschienene Büchlein, soll »im Druck verfertigtes werden«. In diesem Jahre dürften die Bläser zum erstenmal zur Mitwirkung beim Kirchengesang herangezogen worden sein; sie mußten sogar bei den Gesangstunden im Gymnasium mit exerzieren. (Sie erhielten wöchentlich 9 Batzen und frohnfastenlich 1 Vzl. Korn). »Personen so Lust zur Music« wurden der Ehre teilhaftig, in der Kirche »wo die Praeceptores sitzen« einen besonderen Stuhl angewiesen zu erhalten, was ebenfalls auf Verbesserung des Kirchengesangs abzielte.

Diese Verbesserungsversuche dürften zusammenhängen mit einer allgemeinen, damals die reformierte Schweiz durchziehenden Bewegung. 1613 war in Zürich, 1620 in St. Gallen, 1629 in Winterthur ein *Collegium musicum* gegründet worden. Diese Kollegien bildeten in allen Städten, wo sie entstanden, einen wichtigen Mittelpunkt des gesamten Musiktreibens. Daß Basel erst 1692 mit der Gründung eines Musikkollegiums nachfolgte, dürfte seinen innern und seinen äußern Grund haben. Unsre Stadt wurde vom 30jährigen Kriege viel mehr in Mitleidenschaft gezogen, als die übrigen Schweizerstädte, natürlicherweise müssen die musikalischen Bestrebungen darunter gelitten haben. Zweitens fehlte es hier in Basel an der Triebkraft, die vor allem den ostschweizerischen Kollegien zum Leben verhalf. Dort war der Kirchengesang lange Zeit ganz verstummt und die Orgeln zerstört worden; als dann zu Anfang des 17. Jh. die schönen vierstimmigen Goudimel'schen Psalmen, zunächst ohne jegliche Begleitung, eingeführt wurden, da fiel den Musikkollegien die wichtige Aufgabe zu, sie einzubürgern, was ihnen im Lauf der Zeiten auch gelang. In Basel hatte man seit langem die Orgel; die Gemeinde sang bis ins 19. Jh. einstimmig. Deshalb waren hier besondere Anstrengungen, war ein geschulter vierstimmiger Chor nicht so unbedingt notwendig; — weil das zwingende Bedürfnis fehlte, dürfte sich die Gründung des Musikkollegiums verzögert haben.

Im Jahre 1692 nach der blutigen Unterdrückung der demokratischen Bewegung des »Einundneunziger Wesens«, wurde auch in Basel ein Musikkollegium errichtet, das den Keim zur modernen Entwicklung abgab und heute noch in der Allgemeinen Musikgesellschaft weiter lebt<sup>2)</sup>. Wie alle diese Vereinigungen pflegte es Vokal- und Instrumentalmusik nebeneinander und hatte den Doppelzweck gemeinsamen Musizierens hauptsächlich zu eigener Lust und Freude und der Verschönerung des Gottesdienstes. In der Kirche mußten die Alumni der Universität und Gym-

1) Bruckner, Fortsetzung der Chronik von Wurstisen.

2) Vgl. z. Folg. Wölfflin u. Meyer a. a. O.

nasiasten mitwirken. Der allgemeine Aufschwung der Musik in dieser Zeit hängt mit dem Einundneunziger Wesen zusammen. Es war gewünscht worden »die Cantores und Organisten besser zu betrachten, doch daß sie die liebe Jugend in der Musik instruieren, damit also in unsrer so schönen Stadt dies so schönste anständige Stück des Gottesdienstes mehr betrachtet werde«. Die Universität, die die Kantoren- und Organistenstellen zu besetzen hatte, antwortete auf diesen Wunsch, wenn man die Salaria besserte, würden sich auch bessere Subjekta hervortun. 1692 wurde Jakob Pfaff als Lehrer am Gymnasium und Vorsinger an St. Peter angestellt, der nicht nur Griechisch und Lateinisch unterrichten konnte, sondern auch »ein guter Musiker« war. Es scheint, daß unter Leitung von diesem noch ein zweites besonderes Musikkollegium der Alumnen und Gymnasiasten gegründet wurde mit beträchtlicher Geldunterstützung durch die Regenz. Dieses mußte sich in der Kirche mit dem bürgerlichen Kollegium, das von dem Organisten Dietrich Schwab geleitet wurde, vereinigen. Bald wollten aber die Alumnen nicht mehr mittun, weil ein anfänglich von der Regierung gespendeter Trunk ausblieb, und die ganze Sache zerfiel wieder.

Im Jahre 1708 wurde das bürgerliche Musikkollegium wieder erneuert und behielt nun, wenn auch mit mannigfachen Wechselfällen, dauernden Bestand. 1722 wurden »solenne Kirchenmusiken« eingerichtet, die nicht nur im Münster, sondern abwechselnd auch in andern Kirchen abgehalten wurden. Was dabei aufgeführt wurde, ist nicht bekannt; Vermutungen erlaubt ein Gutachten des 1730 an Stelle des verstorbenen Dietrich Schwab neu angestellten Direktors Emanuel Pfaff, das den Wunsch nach Anschaffung von Motetten von Campra, Telemann, Bernier und Morin ausspricht<sup>1)</sup>.

Zu höherer Blüte entwickelt sich das Musikkollegium zum erstenmal in den fünfziger Jahren. Die Musikabende nehmen den Namen »Concert« an, die Zuhörer müssen sich (seit 1752) mit einem Jahresbeitrag als »honoraires« abonnieren. Damit ist der Anfang gemacht zu den heute noch bestehenden Abonnementskonzerten. Mit diesem Übergang zum modernen Konzertwesen schließt sich Basel einer allgemeinen Bewegung an. Die 1725 in Paris gegründeten »Concerts spirituels« waren das erste unabhängige Konzertunternehmen moderner Art. Ihm folgten 1749 in Berlin die »Musikübende Gesellschaft«, 1763 in Leipzig die wöchentlichen Abonnementskonzerte unter Hiller und manche andere. Und wie in Basel haben auch andernorts bereits bestehende Gesellschaften um die Mitte des Jahrhunderts in Konzertinstitute sich umgewandelt, so, um das nächstliegende Beispiel anzuführen, das Musikkollegium auf dem Musiksaal in Zürich.

1) Staatsarch., Deputaten-Akten.



Der innere Grund für diese Entwicklung war das mächtige Aufblühen der Instrumentalmusik. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war es namentlich das Instrumentalkonzert, das mit seinem reichen Wechsel von Soli und Tutti und seiner höher entwickelten Technik das Entzücken der Musikfreunde bildete. Später wurde es abgelöst durch die von der italienischen Oper in den Konzertsaal übertragene Sinfonie, die massenhaft, von jedem Komponisten dutzendweise, produziert wurde und die, leichter ausführbar als das Konzert, den immer noch stark mit Dilettanten durchsetzten Gesellschaften besonders erwünscht sein mußte. Ein Konzertbericht aus Basel selbst belehrt uns, daß die Konzerte den Dilettanten in der Tat schwer wurden. Ein freilich sarkastisch angehauchter Berichterstatter vergleicht das Violinspiel eines schön geputzten jungen Herrchens mit dem Retzen und Schreien einer Maus und meint, er habe manchmal so rein gemacht, daß es ihm in den Ohren wehe tat; begeistert dagegen ist der gleiche Berichterstatter von dem Konzertspiel eines fachmännischen Violinisten. Mit diesem dürfte Johann Christoph Kachel gemeint sein, der unter der Direktion von Pfaff engagiert wurde und als Solist und Lehrer, später auch als Dirigent hochgeschätzt war. Dieser Stammvater des baslerischen Violinspiels starb 1793<sup>1)</sup>.

1752 besoldete das Kollegium bereits 18 Musiker (einschließlich den Direktor), ungefähr gleichviel Dilettanten dürften mitgewirkt haben. Die Blechinstrumente (Trompete und Horn) wurden meist durch von der Hüniger Garnison requirierte Militärmusiker besetzt. Im Verlauf des 18. Jh. waren durchschnittlich wenigstens 10—12 Fachmusiker im Orchester.

Neben der Instrumentalmusik wollte man überall soviel wie möglich von dem damals im höchsten Glanz stehenden italienischen Operngesang genießen. Die deutschen Fürsten hielten sich ganze italienische Opern, die Bürger engagierten in ihren Konzertgesellschaften wenigstens dauernd einen Sänger oder eine Sängerin, die in jedem Konzert Arien singen mußten. So wurde 1750 der Freiburger Studiosus Joseph Dorsch als Singmeister und Gesangsolist nach Basel berufen (die Studenten spielten beiläufig in der Musik des 17. und 18. Jh. eine große Rolle und selbst zur Oper sind solche als Sänger häufig übergetreten). Die Tenorsoli von Dorsch wurden sehr geschätzt. Später, von 1771 bis in die Mitte des 19. Jh., wurde regelmäßig eine Sängerin für die ganze Saison gewonnen. Die Basler dürften übrigens auch ab und zu Gelegenheit gehabt haben, ganze italienische Opern zu hören, wenigstens gastierte hier schon in den 50er Jahren des 18. Jh. eine italienische Operngesellschaft.

Der Singmeister Dorsch wurde vom Staate salarisiert, weil er gratis

1) Biographie Kachel's bei C. Chr. Bernoulli, »Aus Basels Musikleben im 18. Jhrh. Schweiz. Musikzeitung 1905. 131 ff.



Gesangstunden an begabte Schüler und Schülerinnen geben mußte. Das Musikkollegium stand in einer nahen Verbindung mit der städtischen Regierung, es funktionierte für alle öffentlichen musikalischen Angelegenheiten als Sachverständigenkollegium. Die Anstellung der Organisten z. B. hing von einer Prüfung vor dem Musikkollegium ab. Da diese wiederum von alters her von der Universität gewählt wurden, gab es öfters bei den Wahlen ein langes Hin und Her zwischen den drei Instanzen; der Grundton war aber bei der Regenz wie bei der Regierung meistens warmes Interesse für die Musik. Die Universität dürfte deshalb ein Wort mitzusprechen gehabt haben, weil die Musiker der akademischen Zunft angehörten. Noch 1795 heißt es in einem Schreiben des Rektors, den Musikanten werde bei der Annahme in das akademische Bürgerrecht angezeigt, daß sie sich bei den öffentlichen akademischen *Musiquen* als bei Einführung des Rektors, des *Decani philosophici* sich unter der Direktion des *Professoris musices* einzufinden hätten<sup>1)</sup>. Die Universität hielt auf eine würdige musikalische Ausstattung ihrer feierlichen Akte, für die dreihundertjährige Jubiläumsfeier 1760 beispielsweise mußte der oben genannte Kachel eine große Festmusik komponieren, die beim offiziellen Akt im Münster aufgeführt wurde<sup>2)</sup>.

Der Staat bewilligte gelegentlich Stipendien an junge Leute, die sich als Instrumentalmusiker ausbilden wollten, und bezahlte alljährlich 100 Neutaler für die Kosten der festlichen Kirchenmusikaufführungen am Schwörtag (um St. Johanni); neben dieser großartigsten Veranstaltung wurden die »solennen Kirchenmusiken« fortgesetzt, die nach einigen wenigen erhalten gebliebenen Textdrucken aus Arien und Gesangsensembles, zuweilen auch einem Chor bestanden. Sie wurden von dem leitenden Singmeister Dorsch und seinen Schülerinnen, wie der Holzachin, Geymüllerin, Oswaldin ausgeführt. Von der Aufführung größerer Werke hören wir zum erstenmal unter dem Nachfolger von Dorsch, dem Wiener Graf, der 1766 ein *Te Deum*, 1767 Graun's Passionsoratorium »Der Tod Jesu«, 1768 eine deutsche Musik »Die Verherrlichung Gottes« zu Gehör brachte. Später leitete die Kirchenmusiken der oben genannte Kachel.

Der Direktor der Konzerte Em. Pfaff starb 1756, sein Nachfolger wurde der Organist an der französischen Kirche Rudolf Dömmelin. Seine Vorträge eigener Kompositionen auf dem Klavier wurden geschätzt, als tüchtiger Musiker scheint er seine Vorgänger überragt zu haben, von seiner gediegenen musikalischen Bildung legen heute noch die in seinem Besitz befindlich gewesenen Bücher Zeugnis ab, die er der öffentlichen Bibliothek vermachte.

1) Staatsarchiv. Handel u. Gewerbe. KKK b.

2; R. Wackernagel, Basler Jahrbuch 1887. 20.

Für das wachsende musikalische Interesse in der zweiten Hälfte des 18. Jh. spricht die splendide Pflege, die ein vornehmer Basler, Lucas Sarasin, der Tonkunst widmete<sup>1)</sup>. In dem von ihm erbauten Reichensteiner Hof, dem sog. Blauen Haus am Rheinsprung, ließ er einen schönen, mit einer Orgel ausgestatteten Musiksaal erstellen. Seine in einem thematischen Katalog übersichtlich verzeichnete Musikalien-Bibliothek umfaßte über 1200 Nummern (meist Manuskripte), Sinfonien, Ouvertüren, Kammermusik, Soli, Arien, Duette, Terzette usw. aus Opern und Oratorien von italienischen, deutschen und französischen Meistern<sup>2)</sup>.

Sarasin's Hausmusik war der mehrfach genannte Kachel. Von diesem geschrieben finden sich im Sarasin'schen Nachlaß auch zwei Bände meist eigener Kompositionen. Sie bestehen zumeist aus Liedern ernster und heiterer Art, die, zum Teil sogar von Kachel selbst gedichtet, oft Bezug haben auf Familienereignisse im Hause Sarasin. Kachel's Kompositionen sind nicht bedeutend, aber sie stellen doch ein anmutiges und charakteristisches Zeugnis früherer Kunstübung dar. Sie gestatten einen Blick in das Tun und Treiben einer Generation, der Musik und Poesie noch Herzensbedürfnis war und die die Kunst mit den Wechsel-fällen des Lebens poetisch und innig zu verbinden verstand.

Die ganze splendide Musikpflege im Sarasin'schen Hause ist charakteristisch für die zweite Hälfte des 18. Jh. In jener Periode haben bekanntlich namentlich die österreichischen Adligen die Musik in großartiger Weise durch Haltung ganzer Orchester gehegt und gefördert. Mit seinen Kräften und in seinem ja ungleich bescheidenern musikalischen Milieu leistete der Basler Handelsherr relativ Ähnliches. Typisch ist endlich für die Zeit überhaupt, daß die Musikpflege von Vornehmen ausgeht, es war eine bevorzugte Menschenklasse, die der Kunst in dieser Weise huldigen konnte.

Auch das Musikkollegium war damals noch eine exklusiv vornehme Gesellschaft; erst nach den Stürmen der Revolution wurde das Musikwesen auf eine breitere Basis gestellt. 1783 nahmen die Konzerte des Musikkollegiums nochmals einen schönen Aufschwung, da zwei Spitzen der Gesellschaft, Daniel Legrand und Ratsschreiber Ochs, die Führung übernahmen. Die kriegerischen Jahre um die Wende des Jahrhunderts beeinträchtigten natürlich die Musik, man verband mit den Abonnementskonzerten Bälle, um sie über Bord zu halten, von 1799 bis 1803 mußten sie ganz eingestellt werden. Dann kamen sie wieder in Gang, und nach dem Frieden von 1815 folgte eine dauernde Periode stetiger Entwicklung. Große Verdienste erwarb sich der 1804 aus dem Mannheimer Or-

1) Vgl. Bernoulli a. a. O. u. K. Nef, »Eine Basler Musikbibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jhrh. Zeitschr. d. IMG. IV. 385 ff.

2) Ein erhaltener Rest, etwa ein Drittel, jetzt in der Basl. Universitätsbibl.

chester als Direktor nach Basel berufene Johann Tollmann (1775 bis 1829). In einem Nekrolog wird er zutreffend als der Schöpfer einer »neuen musikalischen Ära« bezeichnet. Er hat Haydn, Mozart und Beethoven in Basel eingeführt; daß in deren Sinfonien zuweilen Striche angebracht wurden, muß man der Zeit und den noch immer beschränkten Verhältnissen zugute halten. Tollmann war Geiger, als solcher ein Schüler des Mannheimer Ignaz Fränzl. Wurde er »an Fertigkeit von andern übertroffen, an Zartheit des Ausdrucks und Nettigkeit der Ausführung der Passagen und daher auch in der Kunst der Begleitung wich er keinem. Sein Spiel wußte sich dem Herzen einzuschmeicheln, daher Tonstücke wie die Haydn'schen Quartette ganz für Tollmann's Geige berechnet schienen«<sup>1)</sup>. Seine Kunst und sein Direktionstalent wurden über die Mauern Basels hinaus geschätzt, er mußte mehrmals die Musikfeste der Schweizerischen Musikgesellschaft dirigieren. Er verstand es namentlich, die Dilettanten zu gewinnen und ihnen Lust und Liebe zur Sache beizubringen. Als Mensch war er eine harmlos heitere und überaus liebenswürdige Natur. »Wir könnten rührende Züge von aufopfernder Großmut erzählen, die manchen Reichen beschämen möchten«, sagt der Nekrolog.

Die selbstlose Aufopferungsfähigkeit rühmen denn namentlich auch alle durchreisenden Künstler, deren es zu seiner Zeit mehr wurden, was eine wesentliche Bereicherung des Musiklebens bedeutete. Früher schon waren einige Berühmtheiten nach Basel gekommen, 1751 der Cellist Lancetti aus Turin, der Fagottist della Valle nebst Tochter, 1779 der Violinist Esser, 1783 der Cellist Jansen, 1784 die blinde Pianistin Fräulein von Paradies aus Wien und der glänzendste Stern unter den deutschen Sängerinnen ihrer Zeit Mad. Mara, 1787 der Violinist Ig. Fränzl und 1790 der Violinist Jarnowitz.

Unter Tollmann kamen der Violinist Karl Fränzl (Sohn), der Komponist Winter, C. M. von Weber, L. Spohr, Mozart, der Sohn des Großen, der Organist Martin Vogt, der eine Zeitlang im benachbarten Arlesheim wohnte.

C. M. von Weber war von seiner Mannheimer Studienzeit her ein Freund Tollmann's und daher enttäuscht, daß dieser, als Weber am 9. Oktober 1811 nach Basel kam, am folgenden Tage nach Luzern abreiste, um zu heiraten<sup>2)</sup>. Trotzdem fiel das Konzert Weber's künstlerisch und finanziell brillant aus; vorher noch schrieb Weber an einen Freund, »die Leute sind ganz toll und wollen mich mit Teufels Gewalt da behalten«. Um Weber einen »Beweis ihrer Verehrung und Bewunderung zu geben«, hatte die Konzertdirektion die Kosten für das Konzert über-

1) Baslerische Mitteilungen. 1829. 523.

2) M. M. v. Weber, Biog. C. M. v. W. I. 303.

nommen. Überhaupt wurde er in Basel vom Präsidenten Burckhardt, den Herren Merian-Forkhard, Präfekt Gysendörfer usw. sehr wohl aufgenommen und verlebte angenehme Tage lebenswürdigster Geselligkeit in den Familien Faesch-Passavant, Burckhardt und bei Christoph Bernoulli, der eben nach Vollendung seines Lehrbuchs der Physik angenehmer Muße pflegte. Zum Konzert lieh Weber eine der reizendsten Frauen der Stadt, Madame Burckhardt, ihr schönes Piano.

Weber's Feuergeist plante in den Jahren seiner Konzertreisen eine »musikalische Topographie«, ein Konzerthandbuch, wie wir heute sagen würden, in dem für die reisenden Künstler genaue Angaben über die musikalischen Verhältnisse jeder einzelnen Stadt enthalten sein sollten. Wie alle literarischen Pläne Weber's ist auch dieser nicht zur Ausführung gekommen; aber unter seinen Schriften<sup>1)</sup> finden sich »Notizen über Basel zur musikalischen Topographie« (neben solchen über Mannheim die einzigen zu dem geplanten Werke). Darin hat, natürlich nicht Weber selbst, sondern ein Basler Gewährsmann in alle Kleinigkeiten gehende Mitteilungen über den Musikzustand von Basel gemacht. Wir erfahren, daß im Orchester alle Instrumente, bis auf die Oboe, die meisten »zu unserer Zufriedenheit« besetzt waren. Für Soloklavierspiel mangelte es an einem guten Flügel. Außer Instrumentalkünstlern aller Art wird namentlich guten Sängern und Sängerinnen, »die bei uns rar sind«, empfohlen, nach Basel zum Konzertieren zu kommen.

Spohr, der im April 1816 hier ein Konzert gab, spricht den Baslern große Freude an der Musik zu<sup>2)</sup>, schildert aber das Orchester als recht dilettantisch und den Geschmack als rückständig; Tollmann dagegen stellt er als Mensch und Künstler ein sehr gutes Zeugnis aus. Man mag immerhin in Betracht ziehen, daß Spohr gerade nach den schlimmsten Kriegsjahren in Basel war.

Zu erwähnen ist noch, daß Tollmann eine Musikalienhandlung und Leihanstalt begründete. Er war dazu wahrscheinlich angeregt worden durch das Vorbild Nägeli's in Zürich. Es zeigt sich darin, daß Künstler auch durch geschäftliche Unternehmungen ihre Kunst zu verbreiten suchen, der praktische und tätige Sinn des Aufklärungszeitalters, denn vielmehr als bloße Erwerbsabsichten dürften ideale Gesichtspunkte die Triebfeder gebildet haben. Das Geschäft Tollmann's scheint nicht ganz unbedeutend gewesen zu sein; er hat im Jahre 1812 für 1200 Franken Musikalien von dem Leipziger Haus Kühnel erhalten<sup>3)</sup>, und 1829 gab er ein 96 Seiten umfassendes Verzeichnis seiner Leihanstalt heraus. Eine von

---

1) In der neuen Gesamtausg. der Weber'schen Schriften von G. Kaiser. 1908 S. 14.

2) Selbstbiographie. I. 950.

3) Nach einem Brief im Besitz von Frau Masarey-Tollmann in Basel.

Knop 1829 gegründete Musikalienhandlung dürfte die Fortsetzung derjenigen von Tollmann gewesen sein, der in diesem Jahre starb. Tollmann's Geschäft war das erste seiner Art in Basel, dagegen gab es hier früher schon Instrumentenmacher, die noch kurz angeführt seien.

Eine Laute in der Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin (aus der Sammlung Snoeck) trägt die Inschrift: »Johann Ambrosius Weiß in Basel 1621«<sup>1)</sup>. Von diesem sagt Leu in seinem Lexikon<sup>2)</sup>, er sei 1585 von Fuessen in Basel eingewandert und habe das Bürgerrecht erhalten. Mehr ist von dem wie es scheint tüchtigen Lautenmacher nicht bekannt. Nur ein grober Handwerker war Jakob Huber, von dem zwei roh gezimmerte Zithern (eine von 1767) im Basler historischen Museum aufbewahrt werden<sup>3)</sup>. Sehr Gutes dagegen leisteten die beiden Schlegel, Vater und Sohn. Der Vater Christian kam 1712 aus Neigung zum reformierten Glauben aus dem Sargansischen nach Basel; der Sohn erwarb 1763 das Bürgerrecht. Ihr Beruf ernährte sie vollauf, der Sohn brachte es zu einem ansehnlichen Vermögen. Eine größere Anzahl ihrer schönen Schalmeyen, Oboen und Flöten befinden sich im Basler historischen Museum<sup>4)</sup>.

1745 wird der einzige Orgelmacher der Stadt, Peter Friedrich Brosi aus Schwäbisch-Hall, ins Bürgerrecht aufgenommen. Nach seinem Tode 1765 wird sein fünfzehnjähriger Sohn auf Kosten des Staates und einiger Musikfreunde bei einem auswärtigen Meister im gleichen Beruf ausgebildet, »weil doch die allhiesigen Orgeln und Clavecins jemand zur Unterhaltung derselben nötig haben<sup>5)</sup>«. Daß der Sohn Brosi 1787 die Münsterorgel reparierte, wurde schon erwähnt, kürzlich erst wurde ein von ihm gebautes Spinett entdeckt und für das Historische Museum erworben.

Ein Zeichen des neuen Geistes im 19. Jh. fanden wir bereits in der Gründung einer Musikalienhandlung durch Tollmann. Das Aufklärungszeitalter mit seinem Ideal der Humanität bemühte sich, die Kunst, die bisher ein Vorrecht der Begüterten war, dem ganzen Volke zu vermitteln, und ging dabei, wenigstens was die Musik betrifft, sehr verständig und zielbewußt vor. In richtiger Erkenntnis der Brücke, die zum Volke führt, sah man es hauptsächlich auf Verbreitung des Gesanges ab und dachte

1) W. L. v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt 1904.

2) Leu, Schweiz. Lexikon 1764: Weiss. »Ein Geschlecht in Basel, welches Johannes Ambrosius (dessen Vater Marcus von Kaiser Ferdinando I A. 1561 einen Wappenbrief, nebst der Freyheit alle hohe und niedere Aemter zu besitzen, Geist- und Weltliche Lehen zu tragen und zu erhalten:) von Fueßen in dem Bistum Augspurg an den Tyrolischen Gränzen A. 1585 dahin gebracht, und das Bürgerrecht allda erhalten und einen Sohn Marcus hinterlassen.«

3) Nr. 131 u. 132.

4) Vgl. Katalog der Musikinstr. 13 ff.

5) Staatsarchiv. Handel und Gewerbe. K K K b.



dabei zugleich an die Popularisierung der neu entstandenen Schätze der Poesie.

Dem Bestreben, nicht nur wie bisher einige wenige, sondern eine größere Zahl von Freunden des Gesanges in Chören zusammenzuführen, kamen die Haydn'schen Oratorien entgegen. Unter Tollmann wurde in Basel die »Schöpfung« schon 1806 zu Ehren der schweizerischen Tagsatzung aufgeführt. 1820 übernahm Basel das Musikfest der (1808 in Luzern gegründeten) schweizerischen Musikgesellschaft, bei dem unter zahlreicher Beteiligung aus der ganzen Schweiz von einem 120köpfigen Chor als Hauptwerk »die Jahreszeiten« aufgeführt wurden. (Das Orchester zählte 130 Mitglieder und spielte u. a. den ersten Satz aus Beethovens D-Dur Sinfonie). Die Eindrücke der großen Aufführung in der Leonhardskirche waren so mächtig, daß man ihre Nachwirkung noch lange verspürte. Tollmann gründete 1821 einen »musikalischen Übungsverein«, mit dem er das Finale aus dem *Don Juan* aufführte. 1824 rief der seit 1817 als Gesanglehrer in Basel wirkende Ferd. Laur den heute noch blühenden »Gesangverein« ins Leben. Eine Zeitlang bestanden beide Vereine nebeneinander, dann ließ Tollmann den seinigen eingehen.

Der Gesangverein<sup>1)</sup> war anfänglich nicht darauf bedacht, Konzerte zu geben, sondern wollte ähnlich wie der Tollmann'sche ein Übungsverein sein, in dem die Mitglieder zu ihrer eignen Lust und Freude sangen. Die ersten Aufführungen fanden vor geladenen Gästen statt, nach und nach entwickelten sie sich aber naturgemäß zu eigentlichen Konzerten. Laur brachte zur Aufführung die *Glocke* von Romberg, die *Sündflut*, Bruchstücke aus dem *Weltgericht* von Schneider, den *Tod Jesu* von Graun, die *sieben letzten Worte* und die *Schöpfung* von Haydn, das *Requiem* von Mozart, *Ostermorgen* von Neukomm. Einen neuen starken Impuls gab die glückliche Aufführung des *Samson* von Händel bei einem 1840 wiederum in Basel gefeierten schweizerischen Musikfest. Zum großen modernen Konzertinstitut hat dann Ernst Reiter, der 1848 der Nachfolger Laur's wurde, den Gesangverein herausgebildet. Die Mendelssohn'schen Oratorien boten in den ersten Jahren seiner Tätigkeit mächtige Impulse, er führte ferner u. a. auf die Johannes- und die Matthäuspassion, das *Magnificat* und verschiedene Kantaten von Bach, Beethoven's neunte Sinfonie, *Paradies und Peri* von Schumann, ein deutsches Requiem von Brahms, auch ein Oratorium eigener Komposition »*Das neue Paradies*«.

Eine noch demokratischere Kunstgattung als der gemischte ist der Männerchorgesang, wenigstens tritt er in der Schweiz und in Basel ganz

---

1) (G. Eglinger,, Der Basler Gesangverein. Festschrift zu dessen fünfzigjährigem Jubiläum. 1876. — (E. Probst, Der Basler Gesangverein 1824—1899. Jubiläumsschrift. 1899.



besonders mit extrem demokratischer Geberde auf den Plan. Die Anzeige, in der Friedrich Wagner am 27. September 1827 im Avisblatt zur Gründung eines Basler Singvereins für den Männerchor auffordert, ist in jedem Wort so charakteristisch, daß es sich verlohnt sie hier vollständig mitzuteilen<sup>1)</sup>:

#### Anzeige.

Seit mehreren Jahren haben sich in verschiedenen Städten Deutschlands Gesangsvereine gebildet, die meistens der großen Singakademie in Berlin im kleinen nachgeahmt, und mehr ein Zirkel für Gesangsfreunde aus dem höheren vornehmen Stande sind, wozu oft Personen aus dem Mittelstande keinen oder mit seltener Ausnahme Zutritt haben.

In diesen Vereinen wird nun auch vornehm gesungen, d. h. man singt Kantaten, Oratorien, oder Sachen, die so gerade an der Tagesordnung sind, und zwar nur mit Begleitung eines Flügels, obgleich der ganze Kraftaufwand eines Orchesters dazu gefordert wird. Kompositionen für den reinen Vokalgesang, bei welchen auf das schöne Wort und den Wortausdruck gesehen wird, werden größtenteils übergangen, weil solche Sachen nun einmal — nicht vornehm genug sind.

Solche Gesangsvereine sind rein aristokratisch, denn auch in der Kunst gibt es eine Aristokratie, und als solche sind sie dem wahren, innern Wesen des Gesanges nicht nur entgegengesetzt, sondern oft hinderlich; denn derselbe ist demokratisch, d. h. er ist Sache des Volkes aus allen Ständen.

Und es ist äußerst merkwürdig, daß gerade in unserm Vaterlande, der freien Schweiz, sich dies auf die überzeugendste Weise bestätigt.

Schon seit einem Dezennium haben sich in Städten und größern Flecken Gesangsvereine von beiden Geschlechtern aus allen Ständen vereinigt, in welchen das religiöse und moralisch-gesellige Wort und der reine Vokalgesang (ohne irgend von einem Instrument als dem Klavier oder der Orgel unterstützt) ganz ausschließlich Hauptsache wurde, und unglaublich viel wurde dadurch auf Verbesserung des Kirchengesanges, sowohl als auch auf Veredlung des Geistes und Herzens gewirkt!

Eine ganz eigene Erscheinung aber, die aufs klarste beweist, daß Gesang Volks-sache ist, sind die in unserm Vaterlande seit einiger Zeit entstandenen Vereine für den Männerchor; sie haben sich zuerst im Volke auf dem Lande gebildet und verbreitet und durch das Großartige, was sie leisteten, sind auch solche Vereine in Städten gebildet worden. (So besteht gegenwärtig ein solcher Verein in Zürich, der über 200 Mitglieder aus allen Ständen zählt.)

Außerst erfreulich ist es auch, daß sich der Beweis dafür in Basel findet; denn seit einem Jahr haben sich mehrere kleinere Vereine für den Männerchor und zwar ungesucht und von selbst gebildet, denen ich Unterricht erteilte.

Da nun der Wunsch von mehreren dieser Vereine sowohl, als auch von verschiedenen Freunden des veredelten Volksgesanges geäußert wurde, daß eine allgemeine Singanstalt errichtet werden möge unter dem Namen:

Der Baseler Singverein für den Männerchor;

so entspreche ich diesen Wünschen gern.

Die Einrichtung soll so getroffen werden, daß jeder, in ökonomischer Hinsicht sowohl, als auch der erforderlichen Kunstleistungen wegen, daran teilnehmen kann; denn mit vorzüglicher Berücksichtigung der letztern wird die Anstalt in Vor- und Fortbildung zerfallen.

1) H. Gürtler, Denkschrift zur Feier des 75jährigen Bestandes des Basler Männerchor 1825—1901.

Alle Freunde des Gesanges, die an dem Baseler Singverein für den Männerchor Anteil nehmen wollen, sind höflichst eingeladen, den 3. Oktober zwischen 6 und 8 Uhr sich auf der Zunft zum Himmel in der Freien Straße neben dem Wilden Mann einzufinden, wo das Nötige deswegen ferner beraten und bestimmt werden wird.

Fr. Wagner,  
Lehrer an der Realschule und Organist zu St. Peter.

Dieser »Basler Singverein« ist der heute noch blühende Basler Männerchor, der übrigens bald von den Nägeli'schen Chorliedern zu größeren Aufgaben fortschritt, wie Bruchstücke aus der *Zauberflöte*, Rütli-szene aus Rossini's *Tell*, »die *eherne Schlange*«, Oratorium von Loewe.

Den Kreisen des Basler Männerchors gehörte der blinde Lehrer Heinrich Brunner an, der in der Art Silcher's und des Schweizers Ferd. Huber eng an den Volksgesang sich anlehnend, das frische Berglied »Ihr Berge lebt wohl« sang, das selbst wieder zum Volksgut wurde<sup>1)</sup>.

Im Jahre 1853 löste sich zunächst als kleiner Sängerkreis von dem Basler Männerchor die Basler Liedertafel ab, welcher in den ersten Jahren die geistige Elite der Stadt angehörte, in deren geselligen Kreisen es ein Jakob Burckhardt nicht verschmähte, Vorträge zu halten. Bald nach der Gründung entwickelte sie sich aber zu einem großen Verein, der auch in bezug auf gesangliche Leistungsfähigkeit die erste Stelle sich errang.

Sehen wir zum Schluß noch, wie das Musikkollegium mit der neuen Zeit sich abfand. Es tat einen herzhaften Schritt in diese hinein im Jahre 1826 dadurch, daß es im neuen Stadtkasino einen größeren Saal bezog und nun unter dem Namen »Konzertgesellschaft« seine Aufführungen einem weit größeren Kreise zugänglich machte. Dadurch war, nicht ohne daß ein starker Widerstand hatte überwunden werden müssen, ein Riß in die frühere aristokratische Abgeschlossenheit gemacht und der Weg zur Entwicklung eines Konzertinstitutes moderner Art geöffnet. Der Nachfolger Tollmann's als Leiter der Konzerte war der hochbegabte Violinist H. J. Wassermann, der aber durch eine nervöse Unruhe früh seine Kräfte verbrauchte. 1839 trat Ernst Reiter<sup>2)</sup>, nachdem schon seit drei Jahren Laur die Konzerte stellvertretend geleitet, an seinen Posten. Reiter war im besten Sinne ein Vertreter der romantischen Periode, wie die Führer, ein Weber, Schumann und Mendelssohn, knüpften sich ihm an die rein musikalischen starke geistige Interessen, und er erwies sich als der rechte Mann, der aufstrebenden, mit allen ideellen Be-

---

1) Schweiz. Musikzeitung 1906. S. 2. Das Lied wurde u. a. auch in das deutsche Kaiserliederbuch aufgenommen.

2. Sonntagsblatt der Basler Nachrichten. 1907. Nr. 41—44.

strebungen der Stadt in enger Fühlung stehenden Musik den Weg zu weisen<sup>1)</sup>).

Aus dieser Zeit wäre noch, um wenigstens das Wichtigste gestreift zu haben, an die Gründung eines ständigen Theaters im Jahre 1834 zu erinnern, in dem die Oper eine sehr starke Vorherrschaft ausübte<sup>2)</sup>, endlich die Errichtung der Allgemeinen Musikschule im Jahre 1867 zu nennen, durch die den musikalischen Instituten noch ein wichtiges Glied angereiht wurde<sup>3)</sup>. Seit der Mitte des 19. Jh. nimmt die Musik in Basel einen erfreulichen, stetigen Aufschwung, den darzustellen aber einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muß.

---

## The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI.

By

**W. H. Grattan Flood.**

(Enniscorthy.)

---

Hitherto the utmost obscurity attached to the early history of the Chapel Royal of England. All our musical historians are pleased to begin definitely with the year 1461, the first year of King Edward IV. But now, thanks to the recent issues of the Calendars of *Patent Rolls* and of *Papal Registers*, we are enabled to identify its beginnings as from the reign of Henry IV. Going farther back, the Chapel Royal was founded by Edward III in 1349, and was largely indulgenced by Pope Innocent VI in January 1384, at which date we find William Mugge as Custos or Warden, with 24 Canons. In 1393 Thomas Butler was Warden, under King Richard II, and he was subsequently Prior of the Knights Hospitallers of Ireland, dying at Rouen on August 10, 1419. However there is reason to believe that Henry IV in his last years had a Chapel Royal, with singers and composers of merit. He amplified the previous arrangements for choral celebrations, and got the name of Custos or Warden changed to that of Dean. Certain it is that in 1412 Richard Kingston appears in a Papal document as "Dean of the Chapel Royal in Windsor in the diocese of Salisbury". He was also Archdeacon of Hereford, and held canonries in Wells and Salisbury. Early in

---

1) Reiter blieb im Amt bis zu seinem Tode 1875, seine Nachfolger waren Alfred Volkland 1875—1902, seither Hermann Suter.

2) Ernst Jenny, D. alte Basler Theater auf dem Blömlen. Basl. Jahrb. 1908.

3) Erster Direktor Selmar Bagge 1868—1896, seither Dr. Hans Huber.

1413 he was permitted to continue to observe the Use of Hereford in singing the Canonical Hours, "as he had been doing for about twenty years, and not to be obliged to observe the Use of Sarum"<sup>1</sup>).

Henry V was crowned on April 3, 1413, and under him Robert Gilbert was appointed Dean of the Chapel Royal. Gilbert accompanied the King to France in 1417, and was present at several battles, as is evident from his petition to the Pope in the *Papal Registers*. To add to the splendour of the ceremonial on Easter Sunday in the year 1418, the English monarch had picked singers from the Chapel Royal, as well as an English orchestra. English singers had previously, after the memorable day of Agincourt (October 25, 1415), displayed their vocal powers, as we read that Henry V, after the battle, ordered his Chapel to sing the psalm "In exitu Israel", and, as Holinshed writes, "commanded every man to kneel down on the ground at the verse: *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini Tuo da gloriam*, which done, he caused *Te Deum*, with certain anthems to be sung". Among the singers of the Chapel, Thomas Woodford and Gerard Hesyll were paid handsomely for their services, as is recorded on the Exchequer Rolls.

When Rouen surrendered on January 19, 1419, the English monarch entered in triumph, and at once proceeded to the Cathedral, where his Chapel Royal choir had been waiting his arrival, with the Dean, Robert Gilbert, at their head. When the King reached the Cathedral, John Page tells us: —

"His Chapelle met him at the door  
And went before him on the floore  
And songe a responce gloryus  
That ye nameyd, *Quis est magnus?*"

No doubt the chapel assisted at the King's marriage to Princess Katherine of Valois, at Troyes Cathedral on Trinity Sunday, June 2, 1420. The King's musical tastes may be gauged from the fact that in the following October he sent over to England for a harp for Queen Katherine<sup>2</sup>); and there is an entry in the Exchequer Rolls of £ 8.13.4, being the amount paid to John Bore of London, harp-maker, for two new harps.

But it was under King Henry VI that the Chapel Royal was placed in a strong position as to its musical services. Robert Gilbert the Dean was promoted to the Archdeaconry of Durham in 1426, and was succeeded by Richard Praty, Warden of the Collegiate Church of Stratford-

---

1) Cal. Pap. Reg. VI. p. 377.

2) At the close of January 1434, Pope Eugenius IV granted special faculties to the Dean of Queen Katherine's Chapel. (Cal. Pap. Reg. VIII, p. 486.)

on-Avon. Here it is only pertinent to add that Gilbert was subsequently Dean of York, and finally, in 1436, Bishop of London.

Humphrey, Duke of Gloucester proved a generous patron of music, during the minority of Henry VI, and kept a chapel of his own with Richard Wyott as Dean. In 1427 we find John Snell as Canon of the Chapel Royal, whose successor was Thomas Damett, on February 10, 1430-1. Dean Praty got unusual faculties from Pope Martin V in 1426, and under his rule the Chapel Royal choir assisted at the coronation of Henry VI on November 6, 1429.

It is well known that King Henry was a good musician, and his three beautiful compositions in the Old Hall MS. sufficiently prove his ability in part-writing. For this valuable MS. of XV century music, now at St. Edmund's College, Ware, see the complete account by W. Barclay Squire at II, 342, 719 (1900—1901). Dean Praty had due recognition of his services, and we find him Chancellor of Salisbury in 1430. At the close of August, 1433, he was dispensed by Pope Eugenius IV "to hold for life with his chancellorship (including the annexed canonry and prebend of Bryklesnorth), *deanery of the Chapel Royal*, and wardenship of Holy Trinity, Stratford-on-Avon, any benefice with cure or otherwise incompatible, and to resign both, simply or for exchange, as often as he pleases" <sup>1</sup>). Seven years later he was appointed Bishop of Chichester.

An important indult in favour of the Chapel Royal was issued by Pope Eugenius IV in September, 1435, and it is addressed to the Warden and Canons of the Chapel of St. George's, Windsor. The word "decano" is cancelled and is replaced by "custodi", from which it may be inferred that Dean Praty had resigned on promotion. From this indult it appears that the Dean and each of the Canons had been allowed forty shillings a year, whether resident or not, but were only permitted to receive twelve pence a day by way of daily distributions, in consequence of which many of the canons had betaken themselves to other benefices. Therefore the Pope in answer to their petition granted that the Dean and Canons "shall not be bound, whilst in residence at the Chapel Royal, to reside in any other of their benefices, with or without cure, present or future, and that they may take the fruits thereof as if resident therein, except only the daily distributions".

John Arundel was Dean<sup>2</sup>) in 1439, under whom the musical services were made worthy of a Chapel Royal. Hitherto the position of Master of the Song had been undertaken by one of the clerks of the King's Chapel in turn. But in 1440 Dean Arundel appointed John Plummer, clerk, to take sole charge of the musical arrangements, and on April 12,

1) Cal. Pap. Reg. VIII, pp. 458, 459.

2) Dean Praty was appointed Bishop of Chichester, as above stated, in 1440.

1441, King Henry VI gave a grant of £ 10 to this choirmaster for his zeal in training the boys of the chapel. However this recognition of a separate official was only of a temporary character; and hence the King, who was very musical, created the post of "Master of the Song", by privy seal dated Westminster, November 4, 1444 — which post was to date as if from Michaelmas<sup>1</sup>), 1443.

Thus, the position of Master of the Song of the Chapel Royal may be officially regarded as dating from September 29, 1443. The royal grant to John Plummer entitled this clerical choirmaster to the sum of 40 marks annually, for the training of eight boys of the chapel, "so long as he may have the keeping of the said boys or others in their place". This grant was confirmed on February 24th, 1445, when John Plummer is described as "sergeant and clerk in the King's Chapel", and the position at the salary above stated was to be "during good behaviour", for his "daily labours in the teaching, rule and governance" of said boys.

At this period, four members of the Chapel Royal were noted musicians, namely Gerard Hassell, Nicholas Sturgeon, William Boston and Thomas Woodford<sup>2</sup>). It has previously been observed that Gerard Hassell, clerk and singer, was one of those who sang in 1418, and received the sum of £ 5 on November 22 of that year. He got preferment in 1445, when on July 6 he was presented by King Henry to the Church of Bottesford in the diocese of Lincoln, he being then described as "King's clerk, one of the priests in the King's Chapel". Nicholas Sturgeon was Rector of Fulham in 1436, and was Canon of Bath and Wells, Exeter, Hastings and Westminster. In 1440 he was given the prebend of Reculverland in St. Paul's Cathedral, and on February 1442 was appointed Canon of St. George's, Windsor (resigned by William Bontemps), becoming five months later Precentor of St. Paul's, but still residing in the Chapel Royal. Sturgeon is one of the composers whose works are in the Old Hall MS. above mentioned. The third distinguished musician, William Boston, was given the prebend of Wingham in Kent on June 3, 1443, vacant by the death of John Bold. Four years later William Boston is found as clerk of the upper choir and master of the choristers at King's College, Cambridge (Easter 1448).

Queen Margaret of Anjou, wife of Henry VI was crowned on May 30, 1445, at Westminster, and it is to be presumed that the Chapel Royal choir under John Plummer contributed the music. Exactly a year later, namely on May 30, 1446, King Henry made a new grant to Plummer for the education of the eight boys of the chapel<sup>3</sup>).

1. Cal. Pat. Rolls, 1441—1446 — p. 311.

2) Cal. Pap. Reg. IX, pp. 257, 360.

3. Cal. Pat. Rolls, 1441—1446 — p. 455.



The reader may naturally ask for some particulars as to the life work of Master John Plummer. Alas! no details are forthcoming beyond the entries quoted, and we can only assume that he was a talented musician. His life indeed is as mysterious as that of John Dunstable, the greatest English composer of the 15th century, of whom nothing is known with much certainty save his compositions, and the date of his death, December 24, 1453<sup>1</sup>).

In 1456 a commission was appointed to impress youths to supply vacancies in the King's band of music, and the Master of the Song was subsequently empowered to impress children for the Chapel Royal. Plummer's successor was Henry Abington (variously written Habynton and Abyngdon), who graduated Bachelor of Music at Cambridge on February 22, 1463. He had been succentor of Wells since the year 1447, and was confirmed in his Chapel Royal mastership in May, 1465. Meantime the Dean John Arundel was promoted to the bishopric of Chichester in 1459.

Henry VI was taken prisoner after the battle of Northampton (July 10, 1460), and though the second battle of St. Albans (February 17, 1461) turned the tide for a spell, Edward IV was proclaimed King, and ruled with a brief interval till 1483. However it is of interest to note that Henry VI during his short period of restoration confirmed by privy seal, on February 14, 1471, the position of Henry Abington as Master of the Song of the Chapel Royal<sup>2</sup>).

The constitution of the Chapel Royal in 1461, at the dethronement of Henry VI, was as follows: — A Dean; a Confessor to the Household; 24 chaplains or clerks, nominated by the Dean, skilled in discant, good singers, eloquent in reading, and competent to play the organ, all boarding together in the Deanery, and lodging within the court, at a daily wage of sevenpence each; two Epistlers (chosen from the older boys of the chapel in order of seniority); eight children to be boarded, lodged, and taught singing and organ playing by the Master of the children; a Master of the Grammar School; and the Master of the Song or Master of the children.

---

1) See *Sammelbände* II, 1, 1900. (Cecie Stainer), *Zeitschrift* V, 488 et seq. Aug. 1904) Charles W. Pearce and W. Barclay Squire).

2) *Cal. Pat. Rolls* 1467—1477 — p. 243. Abington was succeeded by Gilbert Banaster. Sept. 29, 1478.

## Das Leben Christoph Graupner's.

Von

**Wilibald Nagel.**

(Darmstadt.)

Zur Lebensgeschichte des vortrefflichen Künstlers, dessen Familie auch heute noch in ihrer alten Heimat lebt, liegt nur wenig an gedrucktem Quellenmaterial vor. Graupner selbst hat eine kurze Beschreibung seines Lebensganges für Mattheson's ›Ehrenforte«<sup>1)</sup> verfaßt, die in den bisherigen knappen Berichten über sein Wirken, neben einer später zu erwähnenden Arbeit Ernst Pasqué's, in der ›Allgemeinen Deutschen Biographie«, Eitner's Quellenlexikon, Riemann's und Grove's lexikographischen Artikeln benutzt worden ist. Ein von einem unbekannten Zeitgenossen Graupner's, der ihm oder den Seinen nahe gestanden haben muß, verfaßter Aufsatz über den Meister findet sich im Jahrgang 1781 des ›Hochfürstlich Hessen-Darmstädter Staats- und Adress Kalenders«<sup>2)</sup>. Die aus warmem, freundschaftlichem Gefühle für Graupner geschriebene Abhandlung hat Wert einmal als ein zeitgenössisches Urteil aus Tagen, in denen er im übrigen Deutschland schon völlig vergessen war, und sodann auch deshalb, weil sie die wenigen Züge, die uns andere Quellen über des Mannes persönliche Art mitteilen, in erwünschter Weise ergänzt und erweitert. Ein erschöpfendes Bild seines Wesens freilich erhalten wir durch alle diese gelegentlichen Bemerkungen nicht. Briefe von Graupner's Hand, die gerade nach dieser Richtung hin belehren könnten, sind nur in überaus kleiner Anzahl vorhanden und betreffen vorwiegend berufliche Dinge oder damit zusammenhängendes. Gelegentlicher Urteile über den Meister wird an Ort und Stelle gedacht werden. An handschriftlichem Material zur Biographie liegen vor: Aktenstücke des Gr. Haus- und Staatsarchives Darmstadt<sup>3)</sup>, des Gr. Konsistorial-Archives Darmstadt<sup>4)</sup> und des Rats-Archives zu Leipzig<sup>5)</sup>. Die Fundorte werden im Texte angegeben werden.

Daß noch keine zusammenfassende Arbeit über Graupner geschrieben worden ist<sup>6)</sup>, muß in Erstaunen setzen: hat doch der Meister durch seine

1) Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740.

2) Verlag der Invaliden-Anstalt Darmstadt. Ich verdanke die Kenntnis des nicht unterzeichneten Aufsatzes dem freundlichen Anteile des Herrn Staatsarchivars Dr. J. R. Dieterich-Darmstadt an meiner Arbeit.

3) Herrn Archivdirektor Dr. Frhr. Schenk zu Schweinsberg bin ich für die Genehmigung ihrer Benutzung verpflichtet.

4) Herrn Pfr. Dr. Diehl verdanke ich den Hinweis auf sie, Herrn Konsistorialpräsidenten D. Nebel die Erlaubnis ihrer Benutzung.

5) Den Herren Prof. Dr. Wustmann, Prof. Dr. R. Schwartz, Privatdozent Dr. A. Schering und Dr. W. Niemann in Leipzig muß ich für freundlich gewährte Hilfeleistungen auch an dieser Stelle herzlichsten Dank sagen. — Hamburg scheint an Archivalien über Graupner nichts mehr zu besitzen. Persönliche Nachfrage auf dem dortigen Staatsarchive war vergeblich.

6) Allerdings hat E. Pasqué in der von L. Dräxler-Manfred herausgegebenen Zeitschrift ›Die Muse«, Darmstadt 1854 (S. 629ff.), Graupner einen Abschnitt seiner ›Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe von Darmstadt« gewidmet. Unter die ernsthaft zu nehmenden Quellenschriften läßt sich die vorwiegend

Tätigkeit in Darmstadt die Augen der ersten seiner Kunstgenossen auf die kleine landgräfliche Residenzstadt gelenkt, ist der Ruhm seines Namens doch auch an entfernten Orten erklungen. Wer noch immer mit Werken Graupner's Bekanntschaft gemacht hat, wie Riemann<sup>1)</sup> oder Engelke<sup>2)</sup>, hat Worte hoher Anerkennung für den Komponisten gefunden. In der Tat ist die menschliche und künstlerische Persönlichkeit Graupner's eingehender Betrachtung und Schätzung wert. Aus bescheidenen Verhältnissen hat er sich heraufgearbeitet, hat einer heißen Jugend seinen Tribut bezahlt und hat dann in harter Pflichterfüllung und durch beispiellos fleißiges Arbeiten den Weg auch zu einer gediegenen bürgerlichen Lebensführung gefunden. Schätze zu sammeln war ihm nicht vergönnt, aber er hat mit seinem guten Namen eine Fülle von Tonwerken hinterlassen, die, auch wenn man nur ihre Zahl erwägt, in Erstaunen setzen muß. Dies Erstaunen wird warmer Bewunderung weichen, wenn der prüfende Blick in Graupner's Opern, Kantaten, Sinfonien, Konzerten, Ouvertüren, Klavierstücken usw. Werke erkennen muß, die, wenn sich auch minderwertiges unter ihnen findet, doch nach ihrer Mehrzahl den Komponisten als zu den besten Tonsetzern seiner Zeit gehörend erscheinen lassen. Die in Aussicht genommenen Neuausgaben einzelner Werke werden weiter dartun, daß Graupner auch für die Kunstübung der Gegenwart noch eine nicht geringe Bedeutung beanspruchen darf.

### Jugendjahre und Unterricht. Leipzig.

Christoph Graupner<sup>3)</sup> (Graubner) war der Sohn eines Schneidermeisters gleichen Namens zu Kirchberg in Sachsen, der seinerseits als Sohn des dasselbe Gewerbe treibenden Michael Graupner aus Bärenwalde stammte und 1694 mit Christoph Kändler geschworener Meister der Innung in der Stadt Kirchberg war. Am 24. Nov. 1673 hatte er sich mit Jungfrau Maria, des Kirchbergers Bürgers und Tuchmachers Hans Hohmuth Tochter<sup>4)</sup>, verheiratet. Leider lassen sich, da die Taufregister in Verlust geraten sind, die Kinder dieser Ehe nicht feststellen. Des Komponisten Geburtstag kann durch die Angabe des Darmstädter Totenregisters be-

feuilletonistisch geratene, die Quellen-Grundlagen eigenmächtig verwertende Arbeit nicht einreihen. Wie Pasqué bedarf auch W. Kleefeld in seiner Arbeit »Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper« (Berlin 1904) aufmerksamster Nachprüfung. Kleefeld gibt nur im allgemeinen die Fundorte an, läßt seine »Gewährsmänner« sprechen, ohne sie im einzelnen zu nennen, und ergeht sich in einer geradezu peinlich berührenden Weise dem Landgrafen gegenüber, dem er Verdienste einräumt, die ihm ohne jede Frage nicht gebühren. ?

1) Vgl. Große Kompositionslehre (Berlin u. Stuttgart 1902), I, S. 431 ff.

2) Sammelbände der IMG. Leipzig 1909. S. 294 f.

3) Das von mir in den Monatsh. f. Musikgesch. XXXII (1900) S. 41, Anm. mitgeteilte Datum der Geburt bezieht sich nicht auf den Komponisten. Eine Nachprüfung der mir damals ohne jede weitere Bemerkung übermittelten Notiz konnte ich seinerzeit nicht vornehmen.

4) Sie war das älteste von zehn Kindern aus der am 22. Nov. 1652 geschlossenen Ehe von H. Hohmuth und Anna, Tochter des Richters Wohlrab. Getauft wurde sie am 2. September 1653. Christoph Graupner's Urgroßvater von mütterlicher Seite her war der Tuchmacher Georg Hohmuth, der 1640 »in die 80 Jahre alt« starb.

stimmt werden. Da Graupner am 10. Mai 1760 starb, 77 Jahre 4 Monate weniger 3 Tage alt, so fällt sein Geburtstag auf den 13. Januar 1683. Die Familie blühte schon damals in dem kleinen Tuchmacher- und Ackerstädtchen in mehreren Zweigen; auch heute ist sie, wie schon bemerkt, noch nicht erloschen.

Wieviel an Liebe zur Musik dem Knaben durch Familienmitglieder mitgeteilt worden ist, läßt sich nicht sagen; [immerhin aber können wir aus der Tatsache, daß drei Angehörige der Familie Hohmuth<sup>1)</sup>, Onkel Christoph Graupner's, Thomaner gewesen sind, Schlüsse ziehen.]

✓ Von seinen ersten Lehrern erzählt Graupner einiges in seiner Selbstbiographie. Der Kantor Wolfg. Michael Mylius<sup>2)</sup> unterrichtete ihn soweit im Gesange, »daß ich wenigstens, was mir vorgelegt wurde, ziemlicher maßen treffen konnte.« Er leitet mit Recht auf diese Fertigkeit die schnellen Fortschritte zurück, die er im Klavierspiele schon als Knabe machte. »Den Anfang zur Musik machte ich in meinem siebenden oder achten Jahr, vermittelt des Claviers, bey dem Organisten N. Küster zu Kirchberg, als an meinem Geburtsort.« Nikolaus Küster trat dem Knaben besonders nahe. Er war 1670 in Breitenbach in Thüringen geboren, wo sein Vater Nicolaus das Schneidergewerbe betrieben hatte. [Als ein »junger Gesell«, der als »teutzscher Schulmeister und Organist« Dienst in Kirchberg tat, verheiratete er sich am 6. Februar 1693 mit Johanna Rosina, »Herrn Adam Marttin Pliturij Weyl. Organistens und Steuer-einnehmers zu Zeitz nachgel. ehel. Tochter.«] wie das Kirchenbuch ausweist. Im folgenden Jahre wurde Küster als Organist (an die kleinere der beiden Kirchen?) nach Reichenbach i. V. berufen. Hier wurden ihm bis zum Jahre 1699 drei Kinder geboren. Die Stelle des Organisten an der Hauptkirche besaß der Notarius Publicus und Metz'sche Vice-Richter Geo. Mart. Nägelein, der am 15. Juni 1700 im Alter von 87 Jahren starb. Küster folgte ihm in dieser Stellung, nachdem er dem alten Herrn schon eine Zeitlang als Substitut zugeordnet gewesen war. Nur wenige Monate hat er dies Amt innegehabt; der erst 30jährige starb schon am 7. November desselben Jahres.

[Graupner erbat und erhielt nach vielen Bitten von seinen Eltern die Erlaubnis, mit seinem geliebten Lehrer nach Reichenbach ziehen zu

1) Vgl. Alt-Kirchberg, Mitteilungen d. Altertumsvereins Kirchberg, S. 109—112. Nathanael und Egidius H. wurden Pfarrer, Cornelius (von) Hohmuth Generalleutnant und Vizegouverneur von Riga.

2) Scheibe (Ein Ruhmesblatt a. d. Gesch. des Chorus Musicus zu Kirchberg. In: Der Kirchenchor, 1902, S. 43 ff.) teilt einiges über ihn mit. Er stammte aus Reichenbach, war seit 1681 Secundus an der Kirchberger Schule und wurde später Organist. Seine Frau hieß Dorothea; dem Paare wurden zwischen 1688 und 93 in Kirchberg drei Kinder geboren. Mylius ist in Gotha 1712 oder 13 gestorben. Vgl. Eitner a. a. O.

dürfen. [Das läßt auf einen gewissen, wenn auch bescheidenen Wohlstand des Vaters schließen<sup>1)</sup>.]

Zwei Jahre hat der Knabe in Reichenbach noch die Schule besucht und sicherlich in Küster's bescheidenem Hause gelebt<sup>2)</sup>, eifrig auch seinen musikalischen Studien hier obliegend. Wir werden Graupner als einen seine Muttersprache überraschend gut beherrschenden Mann kennen lernen; es war dies sicherlich auch die Frucht der Arbeit Küster's, dem Graupner, wie die Selbstbiographie beweist, zeitlebens eine dankbare Erinnerung bewahrte.

Reichenbach<sup>3)</sup> war ums Jahr 1700 ein Ort von etwa 2500 Einwohnern, die Landwirtschaft trieben oder einen guten Ruf als Tuchmacher und Schönfärber genossen und ihre Waren selbst nach der Schweiz, Italien und Frankreich verschickten. Drei Bürgermeister besorgten das weltliche Regiment der kleinen Stadt, die auch das »Hoch-Adel. Metzsche Gericht« barg; ihm stand ein Gerichtsdirektor mit einem Stadt- und Landrichter vor. Ein »Ordensrichter« war der letzte Zeuge der Niederlassung des deutschen Herrn-Ordens. Er saß mit dem »teutschen Schreiber« im Rathause. 1693 wurde diesem die Unterhaltung einer Schreib- und Rechenschule auferlegt. Von 1682 ab hatte auch das »neuaufgerichtete Churfürstl. Amt im Vogtlande« seinen Sitz in Reichenbach.] Die Stadt besaß zwei Kirchen; die Geschichte der Pfarrkirche geht bis hinter 1080 zurück, die Gottesackerkirche St. Trinitatis wurde 1621 erbaut. Als Pfarrer wirkte 1698 bis 1702 M. Jac. Friedr. Müller, Archidiakonus war in derselben Zeit M. Dan. Wegener aus Reichenbach, der als Orientalist einen Namen besaß. Diakon war 1686—1700 Christian Klaubert, der in der Gemeinde viel Liebe und Vertrauen genoß. Dem Unterrichte der Knaben diente das in der Mitte des Jahres 1700 ungenügend erweiterte Schulhaus der Kirchscheule, deren Leiter zu Graupner's Zeit Johann George Geyer war; das Kantorat versah 1686—1710 Geo. Val. Köhler. Tertius (Baccalaureus, Con-Rector) war 1693—1709 Geo. Martini, Quartus 1694—1709 Gottfried Mylius. Diese Lehrer unterrichteten »in studio pietatis, linguarum, artium et civilitate morum«. Lehrpläne aus dieser Zeit sind bis jetzt nicht gefunden

---

1) Herr Pfarrer Scheibe berichtet, daß nach alten Nachrichten die Familie Graupner angesehen und vermögend war.

2) Vgl. dazu weiter unten die Ausführungen im Texte. Über die Besoldung der damaligen Organisten in Reichenbach ist wenig bekannt. Die Akten sind 1720 verbrannt. 1650 erhielt der Organist 5 Gulden Gehalt und ebensoviel an gutwilliger Zulage. Küster wurden am 8. April 1699 etwas über 4 G. als eine »guthwillige Verehrung« bewilligt, seine Witwe wurde im Jahre darauf wegen ihrer Armut bedacht, ihres Mannes Leiche ohne Entgelt des Pfarrers beerdigt.

3) Herrn Pastor Limbach in Reichenbach verdanke ich eine Reihe zusammenfassender Notizen über den Ort, für die ich herzlich danke.



worden. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde über zu viel Latein und zu wenig Rechenunterricht geklagt. Das war offenbar eine schon alte Klage, der auch, wie oben erwähnt, der »teutzsche Schreiber« hatte abhelfen sollen. Die Besoldung der Lehrkräfte war eine überaus geringe. Not und Raummangel in der Schule trieben zu Privatunterricht in der Häuslichkeit. Hier konnten, wenn auch nur bei einzelnen Lehrern, auch Mädchen Unterweisung in den nötigen Schulfächern erhalten. Bedenklich war, daß auch der Kirchner ein Recht besaß, in seiner Wohnung zu unterrichten. Daß unter diesen Verhältnissen im allgemeinen an eine gründliche Ausbildung der Jugend nicht zu denken war, liegt auf der Hand. Um so schwerer wiegt das dankbare Gefühl, das Graupner dem armen Lehrer seiner Jugendtage bewahrte. Insbesondere mag die tüchtige Schulung seiner Stimme ihm schon in Kirchberg geholfen haben, allerlei Verbindungen anzuknüpfen, die sich späterhin bei der Übersiedelung nach Leipzig nutzbringend erwiesen.

Wenn also auch die Verhältnisse, die der Knabe in Reichenbach antraf, nicht gerade glänzende waren, so umgab ihn doch hier ein anderes Leben als zu Hause. Viel lebhafter wirkte die Welt draußen auf ihn ein; eine große Verkehrsstraße führte seit alter Zeit durch das Städtchen, Leipzig und das altberühmte Nürnberg mit einander verbindend; die Handelsbeziehungen der Stadt ließen den Knaben von fremden Dingen und Menschen hören.

Von Reichenbach »begab ich mich nach Leipzig, und verharrete allda über neun Jahre auf der Thomasschule«<sup>1)</sup>, berichtet die Autobiographie. Die Übersiedelung wird in das Jahr 1696 gefallen sein. Über die Verhältnisse, die der junge Mann in Leipzig antraf, braucht hier im einzelnen nicht berichtet zu werden, da sie aus mancherlei monographischen Arbeiten genügend bekannt sind. Ein reges musikalisches Leben zog Graupner, soweit es die ernst betriebenen Studien gestatteten, bald in seine Kreise: schwang er sich auch nicht, wie der seit 1701 in Leipzig studierende Telemann, zu einem Führer der jungen Künstlergeneration auf, so sammelte er doch eine Fülle künstlerischer Eindrücke, wie die Folgezeit bewies, und auch in Leipzig erinnerte man sich später des begabten jungen Mannes und suchte ihn für die Stadt zu gewinnen. Graupner berichtet selbst, die Summe seiner Leipziger Zeit ziehend, folgendes: »Der Cantor, Johann Schelle, hatte viele Liebe für mich, und weil er meinen natürlichen Trieb zur Musik vermerckte, gab er mir selbst auf dem Clavier, auch zu einer besseren Art im Singen, noch weitere und gründlichere Anleitung.

---

1) Vgl. dazu B. Fr. Richter, Stadtpfeifer u. Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bach's Zeit (Bach-Jahrbuch, Leipzig 1907).



Inmittelst hatte ich bei dem nachherigen Capellmeister in Dresden, Johann David Heinichen, auch den Anfang zur Composition gemacht, worin es mir ziemlich gerieth, indem ich den Vorthail des Singens und Claviers schon vor mir hatte. Da hiernächst Johann Kuhnau, vormahls Organist an der Thomas-Kirche, zum Cantorat befördert wurde, genossen wir beide mit einander, Heinichen und ich, seiner Anweisung, sowohl auf dem Clavier, als in der Setzkunst. Weil ich mich auch bey Kuhnau, als Notist, von selbst anbot und eine gute Zeit für ihn schrieb, gab mir solches gewünschte Gelegenheit, viel Gutes zu sehen, und wo etwa ein Zweifel entstand, um mündlichen Bericht zu bitten, wie dieses oder jenes zu verstehen. Durch den täglichen Fleiß gerieth es also nach und nach dahin, daß ich mich weder in Kirchen- noch theatralischen Sachen<sup>1)</sup> nicht sonderlich mehr zu fürchten hatte, sondern fest ging.

Die Schulzeit war nunmehr aus. Doch blieb ich noch 2 Jahr in Leipzig, auf der dasigen Universität, und war Willens, mich auf die Rechtsgelehrsamkeit zu legen<sup>2)</sup>; hielte auch meine Collegia, so viel mein Vermögen zulies: biss endlich 1706 die Schweden in Sachsen kamen, und mir mein Concept ziemlich verrückten.«

### Die Hamburger Zeit.

Das Ereignis, das Graupner von Leipzig vertrieb, war der Anmarsch der von dem exzentrischen und größenwahnsinnigen Könige Karl XII. geführten schwedischen Truppen, die Dänen, Russen, Polen und Sachsen besiegt hatten und in dem genannten Jahre am 24. September den Frieden zu Altranstädt erzwangen, der August den Starken zum Kurfürsten von Sachsen degradierte. Ob Graupner fürchtete, Werbern in die Hände fallen zu können oder sonstwie zum Soldatendienste gepreßt zu werden, ob er aus der Hofhaltung des Schwedenkönigs in Leipzig andere Nachteile für sich und seine Kunstübung herleitete, läßt sich ohne weiteres nicht sagen<sup>3)</sup>. Kurz, er entschloß sich, auf einige Zeit nach Hamburg

1) Nach (Blümner) Geschichte des Theaters in Leipzig, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1818, erhielt 1692 Nic. A. Strungk (vgl. Eitner a. a. O. unter Strunck, woselbst weitere Quellenangaben) ein Patent zur Aufführung von Operetten. 1710 wird Samuel Erich Döbricht als Operisten-Prinzipal, wie der Ausdruck der Zeit lautete, in Leipzig genannt. Er fehlt bei Eitner, mag aber vielleicht mit der Sängerin verwandt gewesen sein, die zu Beginn von Graupner's Tätigkeit nach Darmstadt gezogen wurde. (s. u.)

2) Dies Bekenntnis entbehrt nicht des Interesses. Obwohl eine ganze Anzahl von deutschen Musikern des 18. Jahrhts. eine Zeitlang Jurisprudenz studiert hat, läßt sich wohl nur bei den wenigsten die feste Absicht, die Juristerei auch praktisch auszuüben, annehmen. Verzeichnet steht Graupner in der Leipziger Matrikel in folgendem Eintrage: »Unter dem Rectore Magnifico Dn. D. Johanne Oleario, P. P. ist Ao. 1705 der Christoph Graubner Kirchbergensis immatriculiret worden.«

3) Der Aufsatz des Darmstädter Kalenders kennt die Veranlassung von Graupner's Übersiedlung nach Hamburg nicht.

überzusiedeln. An eine dauernde Niederlassung daselbst dachte er vor der Hand nicht.

Die Wahl der Stadt läßt sich leicht begreifen. Man kennt die damaligen Verhältnisse Hamburgs durch Chrysander's glänzende Schilderung<sup>1)</sup>. Die Musik fand reichste Pflege. Seit 1678 bestand die Bühne am Gänsemarkte, deren Aufführungen Gäste aus aller Herren Ländern herbeilockte. Die Hindernisse, die geistlicher Übereifer ihr in den Weg gelegt hatte, waren wenigstens in der Öffentlichkeit überwunden, der Poet Christian Postel und der Musiker Reinhard Keiser schufen Werke von allgemein anerkannter Bedeutung. Keiser's Opern, Zeugnisse eines mit genialer, aber fast allzu leicht spendender Kraft ausgestatteten Künstlers, fanden ihren Weg auch auf andere angesehene nord- und mitteldeutsche Bühnen. Ob Graupner etwas von ihnen gesehen hat, ist nicht bekannt, aber höchst wahrscheinlich; jedenfalls blieb ihm Keiser's Ruhm in Leipzig nicht verborgen. Eine Oper von Grünewald, »*Germanicus*«, hatte ein Jahr vor ihrer Aufführung in Hamburg, den Leipzigern Veranlassung gegeben, den Komponisten, Schwiegersohn J. Phil. Krieger's, als Sänger zu hören<sup>2)</sup>. Auch von Händel's Wirken (er war seit 1703 in Hamburg, von Mattheson und den anderen Hamburger Künstlern muß Graupner in Leipzig vernommen haben: was Wunder, daß er jetzt die Gelegenheit benutzte, die gefeierten Meister und daneben das bunte Leben der glänzenden Stadt aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Daß es sich nur um die Absicht eines kurzen Besuches handelte, geht aus Graupner's eigener Mitteilung hervor: er gab sein Leipziger Zimmer nicht auf und ließ seine Bücher und Musikalien zurück. Mit zwei Talern in der Tasche kam er in Hamburg an. Ein Brief an die Eltern verschaffte ihm keine Unterstützung. Rasch pochte die Not an seine Türe.

Ein glücklicher Zufall fügte es, daß der Komponist und Cembalist der Hamburger Oper, Joh. Christ. Schieferdecker aus Zeitz, damals einen Ruf als Organist an die Marienkirche in Lübeck erhielt. Graupner bewarb sich um den frei gewordenen Posten und erhielt ihn.

Das Datum von Schieferdecker's Lübecker Dienstantritt ist der 23. Juni 1701<sup>3)</sup>; Graupner muß demnach etwa  $\frac{3}{4}$  Jahre ohne feste Bezüge in Hamburg gewelt haben. Er wird bei den führenden Musikern gewesen sein, durch ihre Hilfe Unterrichtsstunden bekommen und allerlei Kopiaturen angefertigt haben.

In Hamburg »schlug« Graupner, wie er selbst erzählt, 3 Jahre lang

1) G. Fr. Händel. Leipzig 1858. I. S. 72 ff.

2) Vgl. Eitner a. a. O., IV, 396 und weiter unten.

3) Nach Eitner a. a. O. Gerber (im N. Lexikon) sagt, Schieferdecker sei am Tage vor Graupner's Erscheinen nach Lübeck berufen worden.

im Theater den Flügel<sup>1)</sup> und lernte immer mehr in der »Theatralischen Schreibart«. Der leider geringe Rest seiner Opern ist dessen ein vollgültiger Beweis. Händel's Hamburger Tage gingen fast zur gleichen Zeit zu Ende, als Graupner Fuß zu fassen begann. Von seinen Werken hat Graupner die Erstaufführung von *Florindo* und *Daphne* im Februar 1708 in Hamburg erlebt, etwaige Wiederholungen früherer Opern abgerechnet. Die Hamburger Bühne, den »Schmuck des deutschen Reichs, Schmuck der polierten Welt«, wie Barth. Feind sagt, beherrschte Keiser. Wer den Gebildeten zugezählt werden wollte, durfte im Theater nicht fehlen. Es herrschte in Hamburg ohne Zweifel neben dem »galanten« ein ästhetisches Interesse an der Bühne, und es ist durchaus nicht ohne weiteres abzuweisen, daß Mattheson's theoretische Untersuchungen des Singspiels am letzten Ende auf allerlei ästhetische Expektorationen in Hamburger Theaterkreisen zurückgehen.

Wer zu Graupner's besonderen Hamburger Freunden gehörte, wissen wir nicht. Auf alle Fälle trat ihm Grünewald, der ihm nach Darmstadt folgte, nahe. Auch sein Textdichter Hinsch, der Poet Feind, Mattheson und Keiser selbst haben wohl näheren Umgang mit ihm gehabt. Man erinnert sich dessen, was Chrysander über einen Teil dieser Männer, von denen Händel sich fern gehalten hatte, sagt: sie verpraßten ihre Einnahmen und lebten in einem fortwährenden Sinnentaumel ihre Tage hin. Die Zukunft kümmerte sie nicht. Dabei vernachlässigten sie jedoch keineswegs ihre beruflichen Pflichten; aber ihr Schaffen geschah wie im Fieber, hastig, ohne künstlerische Besonnenheit. Wäre Keiser nicht ein echtes Genie gewesen, dem sich jeder Vers sofort in Musik umsetzte, er hätte kaum Bedeutendes zustande bringen können. In diesen Kreis geriet Graupner. Es ist interessant, seine Handschrift aus den Hamburger Tagen mit der späteren, sicheren, ruhigen und schönen zu vergleichen: man sieht aus der Originalpartitur seiner Oper *Dido*, wie die Feder in fliegender Eile über das Papier gleitet, Fehler sind nicht selten, allerlei Zeichen werden ausgelassen, die Notenwerte oft mit höchster Flüchtigkeit hingeworfen. Der Glanz des Scheinlebens hat ihn geblendet, der Ehrgeiz ihn gefaßt, in dieser Welt des Scheines zu rascher Anerkennung zu gelangen, und so stürzt er sich mit Feuereifer in Arbeit und sinnliche Genüsse bedenklicher Art.

— Der Adreßkalender-Aufsatz führt als Opern Graupner's aus der Hamburger Zeit an: *Dido* (1707); *Hercules und Theseus*, *Antiochus und Stratonica*, *Bellerophon* (1708) (Text nach Corneille, Fontenelle und Boileau

---

1) Die Angabe ist offenbar ein Irrtum, da Graupner's Bestallung in Darmstadt mit dem Januar 1709 begann. Vielleicht hat er Schieferdecker schon einige Monate lang als Cembalist vertreten; man kommt dann ungefähr auf eine zweijährige Hamburger Wirkungszeit.

von Feind) und *Simson* (1709). Von den in Darmstadt entstandenen Opern ist dem Verfasser des Aufsatzes bezeichnender Weise nichts bekannt geworden: sie waren Produkte der Hofkunst, die das »Volk« nichts anging. Von den Angaben des Kalenders weicht die handschriftliche Liste, die den Hamburger Operndrucke<sup>1)</sup> voraufgeht, wesentlich ab. Sie verzeichnet: *Dido* (1707), Text von Hinsch<sup>2)</sup>, *Antiochus und Stratonica* (1708), Text nach Assarini und Corneille von Feind, Werke, die in der Originalpartitur erhalten sind. Mit Keiser soll Graupner (1707) den *Carneval von Venedig*<sup>3)</sup>, Text von Meister und Kuno, 1708 *Die lustige Hochzeit*, eine satirische Posse, und 1709 *Olympia* geschrieben haben. Allein hat Graupner nach dem Hamburger Verzeichnisse noch *Bellerophon* und *Simson*, beides Texte von Feind, in Musik gesetzt. Seiner Opern, über die sich bislang nur Winterfeld in oberflächlich-aner kennender Weise geäußert hat<sup>4)</sup>, wird später ausführlich zu gedenken sein. C. Mönckberg sagt in seiner Geschichte der Freien und Hansastadt Hamburg<sup>5)</sup>, wohl auf Chrysander<sup>6)</sup> fußend, 1693 sei die bis dahin noch gepflegte biblische Grundlage der Hamburger Oper völlig geschwunden. Das ist nach der oben gegebenen Liste doch nicht ganz richtig; das letzte Opernwerk Graupner's aus der Hamburger Zeit heißt in seinem vollständigen Titel: »Der Fall des großen Richters in Israel, Simson. Ein Musikalisches Trauerspiel«. Daß Graupner in diesem Werke andere Wege als in den früheren Opern gegangen sei, ist wenig wahrscheinlich. Der biblische Untergrund ist für den Dichter des Textes nur ein Vorwand gewesen; das ganze Trauerspiel steckt voll von echtem Opern-Spektakel, Maschineneffekten und Hanswurstereien. Wie hätte Graupner da auf den Gedanken eines neuen Stiles kommen sollen?

Für die Texte<sup>7)</sup> der Opern Graupner's insgesamt gilt das, was schon Chrysander über andere dahin gehörende Dichtungen gesagt hat; sie

1) Exemplar der Hamburger Stadtbibliothek.

2) Pasqué sagt, die Oper habe nicht gefallen, weshalb die »Unternehmer«, die sich nicht mehr getrauten, Graupner die Komposition einer Oper zu übergeben, sich an Händel gewandt hätten, der dann »rasch nacheinander« zwei neue Opern, *Der beglückte Florindo* und *Die verwandelte Daphne* geschrieben hätte! Vgl. dazu Chrysander a. a. O.

3) Soll nach Pasqué Graupner's erste Oper sein, zu der er einige ältere Arien Keiser's benutzt habe, die Oper habe außerordentlich gefallen. Sie ist ein Gemengsel von allerhand Tor- und Tollheiten.

Pasqué erwähnt noch: *Il fido amico* oder *Der getreue Freund Herkules und Theseus*, Text nach dem Ital. von Breymann. So auch Riemann im Opern-Handbuch und im Lexikon.

4) Der evangel. Kirchengesang. Leipzig 1847. III. 506.

5) Hamburg 1885.

6) Händel. I. S. 78.

7) Vgl. dazu auch E. O. Lindner, Die erste stehende Deutsche Oper. Berlin 1855.

sind als solche durchaus schwächliche und erbärmliche Produkte ohne jeden sprachlichen oder psychologischen Reiz, entbehren aller tiefer angelegten Konflikte, gehen auf öde Liebesspielereien hinaus, der Art, daß zur Haupthandlung eine oder auch zwei Nebenhandlungen parallel laufen, wodurch Gelegenheit zu allerhand Mißverständnissen und deren trivialer Lösung, zu Seufzern, Klagen und Wutausbrüchen gegeben wird, und mischen in der sattsam bekannten Art deutsche und italienische Arien unter einander. Eine Prosaübersetzung sorgt dafür, daß der tiefsinnige Text dieser italienischen Arien vom Leser verstanden werde.

In dieser sinnlich-schwülen, in künstlerischer Beziehung eine tiefer angelegte Natur sicherlich nicht befriedigenden und unerquicklichen Atmosphäre wäre Graupner vielleicht nicht gerade verkommen. Aber es ist doch die Frage, ob er sich trotz der Anerkennung, die sein Schaffen fand<sup>1)</sup>, gegenüber Keiser auf die Dauer hätte halten und Geltung verschaffen können? Er selbst erzählt uns, er habe sich bald von Hamburg weggesehnt; allerlei »Verdrießlichkeiten« hätten ihn gequält. Geldnöte mögen ihn bedrängt, galante Affairen ihn bedrückt und verfolgt haben. Er spricht von einem Hoffnungsstern, der ihm damals im Traume aufgegangen sei: als er Anschluß an den Darmstädter Hof und damit eine gesicherte Lebenslage gefunden hatte, verklärte sich ihm der Traum, den ihm in angstvollen Stunden Wünsche und Hoffnungen geboren, zu einem Himmelsgeschenke, das ihm Erlösung aus seinen Nöten verheißen habe.

Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt war 1678 als Knabe von 11 Jahren zur Regierung gelangt, die während seiner Minderjährigkeit, 10 Jahre lang, durch seine Mutter, Elisabeth Dorothea von Sachsen-Gotha, geführt wurde. Der junge Fürst war ein großer Liebhaber der Musik. Buchner<sup>2)</sup> erzählt:

»In seinem ganzen Leben hielte Er viel auf die Music, wie Er dann selbstn viele schöne Musicalische Stücke inventiret, auch in seinen jüngeren Jahren galant auf der Laute gespielt« . . .

Seine Reisen hatten den Fürsten nach Paris, nach Wien geführt. Französische und italienische Opern waren ihm nicht unbekannt geblieben. 1706 und 1708 hatte er Hamburg besucht und war mit Mattheson und andern Musikern in irgendwelche Verbindung gekommen. In der Elbestadt fand der prunkliebende Fürst eine mit allem erdenklichen Luxus ausgestattete deutsche Oper, die Ernst und Scherz, glänzende Maskeraden und Aufzüge in Hülle und Fülle bot. Was Wunder, daß da der Wunsch in ihm Wurzel schlug, in seiner eigenen kleinen Residenz eine

1) Das Vorwort zur Lustigen Hochzeit preist Keiser, den berühmten Monsieur Händeln, wie auch den nicht weniger rühmenswürdigen Monsieur Graupnern.

2) Buchner's Chronik, S. 1155 (1724). Handschriftl. auf dem Gr. H. u. Staatsarchiv Darmstadt. Vgl. auch Kleefeld, Nagel a. a. O.



Oper großen Stiles ins Leben zu rufen? Opern, Schäferspiele mit Musik, in denen die fürstlichen Personen selbst aufgetreten waren, Schauspiel-Aufführungen der Truppe des Magister Velthen<sup>1)</sup>, Molière'sche Komödien, Farcen und mythologische Stücke, Mummereien zur Karnevalszeit, bei Familienfesten u. dergl. hatte der Darmstädter Hof öfter gesehen<sup>2)</sup>, wie denn dergleichen Aufführungen ja in größerem oder geringerem Umfange je nach den vorhandenen Mitteln an keinem fürstlichen Hofhalte fehlten. Aber eine regelrechte, stehende große Oper war in Darmstadt noch unbekannt. Alle solche Aufführungen geschähen doch nur gelegentlich. Unter ihnen fehlten auch Stücke nicht, die die geschwollene pathetische Rede des Dramas, mythologisches Fabelwesen mit derben, bäurischen Scherzen mengten<sup>3)</sup>. So mußte auch nach dieser Richtung hin den empfänglichen Landgrafen die Hamburger Oper reizen.

Ob Mattheson, der dem Hessen-Fürsten sein Werk »Der vollkommene Kapellmeister« widmete, Graupner auf einen geäußerten Wunsch des Landgrafen nach einer tüchtigen künstlerischen Kraft empfohlen, ob Ernst Ludwig Graupner's Opern selbst in Hamburg gehört hat, wissen wir nicht. Ersteres ist ziemlich unwahrscheinlich, da Mattheson schwerlich verabsäumt haben würde, die Welt von seinem Verdienste an der Sache zu unterrichten<sup>4)</sup>. Genug: Ernst Ludwig versicherte sich der jungen und aufstrebenden Kraft Graupner's, stellte ihm frei, die Höhe seiner Besoldung selbst zu bestimmen (was Graupner ablehnte), und gewann ihn so für Darmstadt.

Auch weiterhin ist der Landgraf nochmals in Hamburg gewesen und hat Fühlung mit dem dortigen künstlerischen Leben behalten<sup>5)</sup>.

1) Velthen wirkte in Frankfurt. Wie weit eine Einwirkung der 1700 nach der Mainstadt gekommenen Straßburg-Metzischen Operngesellschaft auf Darmstadt anzunehmen ist, weiß ich nicht. Vgl. C. Valentin, *Gesch. d. Musik in Frankfurt a. M.* Frankfurt 1906. S. 220.

2) Vgl. H. Knispel, *Das Gr. Hoftheater zu Darmstadt*, I. Hlbd. Darmstadt u. Leipzig 1891. Knispel's eigentliche Aufgabe liegt jenseits des hier berührten Zeitraumes; er behandelt die in Frage kommenden Dinge nur summarisch. Vgl. auch Pasqué und Kleefeld a. a. O.

3) Die Darmst. Hofbibliothek bewahrt ein derartiges Werk *Die triumphierende Tugend* (dat. d. 6. Sept. 1686) auf.

4) In der Zuschrift, die nach der Sitte der Zeit den hessischen Fürsten in widerlichster Weise anhimmt, vergißt Mattheson nicht, den Landgrafen daran zu erinnern, wie er ihn vor 30 Jahren beim Singen akkompagniert habe. In derselben Zeit, als er dies schrieb, muß er auch Graupner um seine Biographie für die beabsichtigte »Ehrenpforte« angegangen haben.

5) Unterm 20. Mai 1709 schreibt Triesendorf aus Hannover an ihn (Geh. H. u. St. Arch. Darmstadt, II. Abtlg. Convol. 29. Ernst Ludwig):

»Je commence à croire que V. A. S. a ordonné à la Chanteuse de Hambourg qui devoit passer par icy, de prendre un autre chemin; je me suis attendu à donner un Concert à son occasion, mais Elle n'a pas parû jusques icy«.

Am 10. April 1710 richtet der Landgraf von Hamburg aus an seinen Minister



## Darmstadt.

Das neue Dienstverhältnis Graupner's begann am 1. Januar 1709. Seine vom 28. Januar datierte Bestallung<sup>1)</sup> bestimmte:

„Von G. Gn. Wir Ernst Ludwig . . . Urkunden . . . hiermit, was massen Wir Christoph Graupnern zu unserem Vice-Capellmeister angenommen haben, . . . daß Er, Graupner, Unser Vice-Capellmeister seye, die Music sowohl in alsz auszer der Kirchen, nach anleitung des Ihme ertheilten gnädigsten Special Befehls, dirigiren, besonders aber sich zum accompagniren auf dem Clavir, so oft es nöthig, gebrauchen laszen, wie nicht weniger componiren . . . solle . . . auch Er seinen Rang immediate nach Unserem Renth Cammern Secretario, Sahlfelden, haben und dabey mainteniret werden solle.“

Als Besoldung wurden 500 Gulden und eine Naturalienverpflegung, bestehend in 16 Mltr. Korn, 8 M. Gerste, 6 M. Spelzen, 4 M. Weizen Darmstädter Maßes, 8 Klafter Holz, 3 Ohm Kostwein quartaliter gegen Quittung zu reichen<sup>2)</sup> festgesetzt. Tatsächlich wird Graupner den Dienst nicht am 1. Januar angetreten haben. So erklärt sich wohl die spätere Datierung der Anstellung. Er mag das Weihnachtsfest im Kreise der Seinen verlebt haben und auf der Reise nach Kirchberg auch wieder in Leipzig gewesen sein, wenigstens erzählt er, daß er die seinerzeit dort zurückgelassenen vielen Manuskripte (eigne Arbeiten und offenbar Kopiauren) nicht mehr vorgefunden habe. So lange er in Hamburg dienstlich tätig war und sich eine Stellung zu erwerben hatte, wird er schwerlich nach Leipzig haben reisen können.

Ein ganz anderer Wirkungskreis wie in Hamburg trat Graupner in Darmstadt entgegen. Er lernte kleine und bescheidene Verhältnisse kennen, aus denen der Landgraf mit seiner Hilfe Größeres und Glänzenderes entwickeln wollte. Die finanzielle Lage des Fürstentums hatte bisher zur größten Sparsamkeit gezwungen<sup>3)</sup>. Von Osten und Westen

---

Kametzky ein bewegliches Schreiben, in dem er sich über verzögerte Geldsendungen beklagt. Es ist auch von Interesse zur Beurteilung der Hamburger Verhältnisse.

„Ich will hoffen es werde ja einmahl ein schreiben von mir an ihn einlauffen, woran bishero zweiffeln muss, weilen auf Keines noch eine ainige antwort bekommen, indessen lebe allhier Gott weiss wie dann ohne geldt wahrhafftig an einem frembden orth undt sonderlich allhier nicht sich behelffen kann, indessen lauffen die täglichen depences fort man muss mal à propos schulden machen, welches aber meiner ehr . . . übele nachricht macht ich weiss nicht wo ich fast hinsehen soll, so schäme ich mich . . .“ Gr. H. A. Abtlg. II. Conv. 274.

1) Gr. Hausarchiv, Abtlg. VIII. Hoftheater u. Hofmusik. Convol. 22.

2) Von dieser Bestimmung wich die betr. Kassenverwaltung sogleich beim ersten Male ab. Graupner bezog laut Quittung vom 5. August d. J. damals seine erste Gage und zwar für eine halbjährige Dienstleistung.

3) Vgl. meine Darstellung a. a. O. S. 38 ff. Eine eingehende Darlegung der Finanzwirtschaft im damaligen Hessen wäre von höchstem kulturgeschichtlichem Interesse; ohne jede Frage würde sie manche Erscheinung im politischen Leben des Landes bis in die Rheinbundzeit hinein aufhellen und erklären.

her trachteten mächtige Feinde, das alternde heilige römische Reich zu vernichten. <sup>1</sup> Hessische Truppen hatten im Reichsheere gegen den 1683 Wien belagernden Kara Mustafa gekämpft und Johann Sobiesky geholfen, die Türken zu verjagen. Im ersten Jahre von Ernst Ludwigs Regierung waren die furchtbaren Scharen Ludwigs XIV., der Anspruch auf die Erbgüter Karls von der Pfalz erhoben hatte, auf deutschem Boden erschienen, die Pfalz, badisches und anderes Land verwüstend und ausraubend. Worms und Mainz waren aufs schwerste bedroht. Noch unterhielt sich der Hof in Darmstadt vortrefflich bei französischen Balletts und anderen Lustbarkeiten, als der Anmarsch der Franzosen auf Frankfurt und Darmstadt gemeldet wurde. Der junge Landgraf war fern. Als er 1694 in seine Hauptstadt zurückkehrte, hatte diese schwere Zeiten hinter sich: 1691 und 1693 war Darmstadt gebrandschatzt worden. Es galt jetzt zunächst, die durch »französische Völker« zerstörten Häuser neu aufzurichten.] Da war es kein Wunder, daß den fürstlichen Kassen, die von allen Seiten in Anspruch genommen wurden, oft das Geld ausging, daß fällige Gehälter nicht bezahlt werden konnten, daß z. B. der Witwe eines Musikers eine Abschlagszahlung auf eine geschuldete Summe in Gestalt eines fetten Schweines gereicht werden mußte. Unter solchen trüben Verhältnissen ließen sich keine großen künstlerischen Pläne verwirklichen. Aber seit dem Frieden von Ryswik (1697) waren dem Reiche wieder friedlichere Zeiten beschert, es kam leidliche Ordnung auch in das Finanzwesen Hessens, und der Landgraf konnte daran denken, seinen Wünschen Erfüllung zu verschaffen. Aber das Wollen war größer als das materielle Vermögen. So blieben denn Enttäuschungen nicht aus, und die Dinge nahmen im Laufe der Zeiten eine ganz andere Richtung, als sie der Landgraf ursprünglich geplant hatte.

Daß der damals noch lebende Darmstädter Kapellmeister Wolfg. Karl Briegel an der beginnenden Neugestaltung der Dinge beteiligt gewesen, ist kaum anzunehmen. Graupner brachte schon kurze Zeit nach seinem Erscheinen eine neue Oper zur Aufführung und wurde als Nachfolger Briegels, der im November 1712 starb <sup>1)</sup>, am 28. Januar 1711 Kapellmeister <sup>2)</sup>. Schon im vorhergehenden Jahre erscheint der Name

---

1) Briegel's Lebensgang s. in seinen Umrissen bei Eitner a. a. O., woselbst auch die Literatur über ihn zu finden. Pasqué's Phantastereien über Briegel's »Opern« sind Eitner nicht bekannt geworden. Briegel verdiente ohne Zweifel einmal eine monographische Behandlung.

2) Es handelt sich nach Ausweis der Akten nur um eine Titeländerung; doch fügt das Bestellsdekret bei, daß Graupner »künftighin aber mit Unseren Cammer- und Kriegs-Secretariis der *ancienneté* nach *rouilliren* solle«. Graupner erhielt weder höheres Gehalt noch größere Naturalbezüge angewiesen. Genau so wurde auch Grunewald (Grünewald) gestellt.

Gottfr. Grünwald's, seines Hamburger Freundes, in den Akten. [Seine Beziehungen zu Graupner gehen wohl bis in dessen Leipziger Zeit zurück:] 1704 war, wie schon mitgeteilt, Grünwald's Oper *Germanicus* in Leipzig mit dem Komponisten als Sänger gegeben worden. Über des Mannes Wirken in Darmstadt wissen wir nicht sehr viel<sup>1)</sup>. Seine Freundschaft zu Graupner ist allem Anscheine nach sehr innig gewesen; bei mehreren ihrer Kinder haben die Männer gegenseitig Gevatter gestanden.

Noch ein anderer Musiker lebte damals in Darmstadt, den der Landgraf über seine Pläne ins Vertrauen zog, E. Chr. Hesse<sup>2)</sup>, der ausgezeichnete Gambist und spätere Kriegssekretär. Welche Rolle er am Hofe gespielt hat, ist freilich bis jetzt nicht ganz klar.

Das Resultat der Beratungen über die künstlerische Ausgestaltung des Hoflebens in Darmstadt förderte zunächst zwei Pläne zu Tage, den eines neuen Theaters und den anderen der nötigen Ergänzung des Personals. Für den Theaterbau wurde Lafosse gewonnen; Graupner und besonders Hesse, der im Dienste seines Fürsten viel auf Reisen war, sollten die Kapelle auf eine genügende Anzahl von Mitgliedern und die wünschenswerte künstlerische Höhe bringen. In jener Zeit hat Graupner, wie aus einer Quittung<sup>3)</sup> seiner Hand hervorgeht, mit Leipzig, Weißenfels, Hannover und Wolfenbüttel korrespondiert. Wohl des Engagements von Sängern wegen.

Pohl gibt in Grove's *Dictionary* aus der Darmstädter Zeit folgende Opern an: *Berenice und Lucio* (1710); *Telemach* (1711); *Beständigkeit be-*

1) Vgl. Nagel a. a. O. Ich werde die während der Vorarbeiten dieser Lebensskizze gefundenen Aktenstücke über Grünwald an anderer Stelle in dieser Zeitschrift mitteilen.

2) Vgl. über ihn Pasqué a. a. O. Nagel a. a. O. Aus seinen Briefen und Berichten an den Landgrafen teile ich unten einiges mit. Sie kommen nur in geringem Maße als musikgeschichtliche Quelle in Betracht. Auch der Person Hesse's einmal literarisch nahzutreten dürfte sich verlohnen.

3) Das Darmstädter Archiv bewahrt den 2. Akt einer Oper *Lucius Verus* handschriftlich auf. Der nachfolgende Zettel mit Graupner's Handschrift gehört wohl hierher:

»Specification was ich wegen Hochf. gn. Herrschaft ausgelegt habe.

	Gr.	alb
Vor ein und ein Viertel Buch groß Pappier	1	7
Vor ein Reisz Pappier zur Opera	3	20
Vor Zehrung als nach Franckfurt geschickt worden <i>Cupido</i> und <i>Venus</i> zu probieren	2	28
Vor Briefporto nacher Hannover Leipzig Weißenfels Wolfenbüttel	2	6
	10	1

Obige Zehn Gulden sind mir von Ihr Gnaden Herrn vom  
Kametzki wieder vergnügt worden.

Christoph Graupner.«

*siegt Betrug* (1719). Eine Oper *Lucio Vero e Berenice* wurde in Darmstadt am 4. März 1710 im landgräflichen Schlosse aufgeführt. Als Mitwirkende werden genannt der Musiker Renner, Grünewald, die Schoberin<sup>1)</sup> und die Kaiserin, Sängern. Der Drucker Gottfr. Haussmann stellte im August 1710 eine Rechnung über 600 gedruckte Exemplare des Werkes, d. h. der Dichtung, aus. Der Druckerlohn war 59 Gulden. Ob es sich um Nachdruck der Dichtung von Hinsch handelte, die Keiser 1705 in Hamburg komponiert und aufgeführt hatte? Daß Graupner eine neue Musik dazu geschaffen hatte, verraten die Akten nicht. Inzwischen hatte Lafosse das alte Komödienhaus, das als Interimsbau zur Aufnahme der Oper gedacht war (denn es bestand der — nicht verwirklichte — Plan, ein neues großes Haus zu errichten), umgebaut. Die Arbeit wurde im Januar 1711 fertig. Als erste Oper wurde am 16. Februar<sup>2)</sup> *Telemach* gegeben. Die Tradition nennt Graupner als Komponisten. Auch hier lassen uns die sehr mangelhaft erhaltenen Akten im Stiche. Für die Aufführung waren Joh. Geo. Pisendel, der seit 1709 in Leipzig weilte<sup>3)</sup>, Joh. Mich. Böhme, Johanna Elis. Döbrichtin<sup>4)</sup>, (Venus), in deren Gesellschaft ihre Mutter kam, Konst. Knöchel und ein Knabe Blank gewonnen worden. Auch Frau Kaiser und die Schoberin waren wohl in der Oper beschäftigt; ebenso einige Herren vom Adel. Die Texte wurden in Gießen gedruckt. Die Oper begann um 4 Uhr nachmittags und erlebte eine Reihe von Wiederholungen. Den Mitwirkenden wurden ansehnliche Summen und Geschenke ausgehändigt<sup>5)</sup>. Auch im Herbst des Jahres 1711 wurden wieder Opernaufführungen veranstaltet. Am 7. August schrieb der Landgraf an seinen

---

1) Maria Schobert (!) (nach Pasqué a. a. O.) verließ Hamburg fast zugleich mit Graupner.

2) Das Datum steht nicht ganz fest. Man kann gegen den 16. Februar geltend machen, daß dieser Tag ein Sonntag und daß der 17. der Beginn des Karnevals war. Die Geistlichkeit war, wie wir hören werden, dem Landgrafen gram, weil er Sonntags Lustbarkeiten nicht vermieden hatte. Die Akten enthalten aber die Angabe, daß am 16. Februar die Herrschaften, die »Däntzer« und die Sängerin mit »Schukelade«, Thee und Kaffee im Theater bewirtet worden.

3) Eitner a. a. O.

4) Sie kam wohl aus Weißenfels: hier wird um 1691 ein Dan. D. als Mitglied der W.-Querfurter Hofkapelle erwähnt. Vgl. Eitner a. a. O. und weiter oben.

5) Minister Kametzky schrieb an den Verwalter Rohr unterm 11. März 1711. er solle »auff Befehl J. H. D. die Mlle. Döbrichtin nebst Ihrer Mutter ingleichen M. Knöchel, Hrn. Graupner (den Vater?), Mr. Bishändel und Mr. Böhm im Darmstädter Hoff logieren, und weil Sie auf den Donnerstag und Freytag von Franckfurt abreisen, sollen sämbtl. Personen defrayrt werden. Der H. Verwalter gelibe mir das Conto zu schicken.« — Was ein Joh. H. Freetz, für den Graupner 200 Gulden auslegte, die ihm die fürstl. Kasse am 5. April 1711 zurückzahlte, für das Spiel bedeutete, weiß ich nicht zu sagen. Die Ausstattung für *Telemach* wurde zum großen Teil aus Paris bezogen. Über diese Dinge liegt allerlei Material vor, das indessen für unsere Zwecke bedeutungslos ist.

Minister Kametzky, er möge bei den jetzt beginnenden Proben anwesend sein und aufpassen, daß alles recht zugehe. Niemand, wess Standes er sei, dürfe den Proben außer den im Spiele Beschäftigten beiwohnen — auch ein Bild aus der alten Zeit des Patriarchal-Staates: der Minister als Aufsichtsperson bei der Opernprobe!

Die Einführung regelmäßiger Opern-Darstellungen in Darmstadt<sup>1)</sup> geschah nicht, ohne daß ein Teil der Geistlichkeit lebhaften Widerstand leistete. Es wiederholte sich die Erscheinung, die einige Zeit zuvor in Hamburg gespielt und dort wie auch anderswo ihre Erledigung zugunsten der Oper gefunden hatte. Der Pietismus war nach teilweise vernünftigen Anfängen auf bedenkliche Abwege ins Schwärmerische hinein und in aufdringlich-dreisten Bekehrungseifer geraten. In maßlos übertriebener Einschätzung seiner eignen Würdigkeit erklärte er allem weltlichen Wesen den Krieg. Heitere Geselligkeit war ihm ein Greuel, Spaziergehen erklärte er für eine schwere Sünde, Kartenspiel, Tanz und Theater, kurz jede Art »galanten« Zeitvertreibs stempelte er zum Greuel und Verbrechen vor Gott. Dem Landgrafen wurden seine weltlichen Neigungen keineswegs nachgesehen. Wird man den fanatischen Übereifer der Pietisten belächeln müssen, so darf man doch auch nicht den Mut zu rühmen vergessen, mit dem pietistische Prediger ihrem Landesherrn entgegen traten. Unter ihnen nahm Oberhofprediger Bielefeld<sup>2)</sup> eine hervorragende Stelle ein. Er hatte dem Fürsten Vorhaltungen gemacht<sup>3)</sup>, daß er seinen Kindern an Sonntagen einen Tanz gestattet hatte, und war bereits 1698 in einem ausführlichen Schreiben<sup>4)</sup> vorstellig geworden, das hier mitgeteilt sei:

»Was E. H. D. . . . mich von einigen sowol auf Seiten des Hrn. Hofpredigers als Inspectoris vorgegangenen Bestraffungen wegen derer biszhero gehaltenen assembléen gnädigst berichten wollen, Solches habe . . . verlesen . . . Nun ist nicht ohne, dasz sowol von Wetzlar aus anhero schriftlich, als auch von einem hier durchreysenden Grafen der Bericht mündlich geschehen, Es sähe zu Darmstadt gantz anders wiederum aus, und würden wöchentlich öffentliche Ballet gehalten, wobey man sich in allerhand Lustbarkeiten tiver-tirete: Ich konnte aber solches nicht glauben, bisz mir . . . durch ein Schreiben vom Hrn. Hofprediger . . . gemeldet wurde, dasz man einige assembléen wöchentlich bey Hofe hätte veranstaltet . . . Ich kann aber die Arth über diese Sache sich zu moviren und . . . zu eyfern . . ., nicht eben approbiren:

1) Genaue Nachrichten fehlen. Einige Pläne, Szenarien usw. haben sich erhalten. Das einzelne hier aufzuführen wäre zwecklos.

2) Er stammte aus Wernigerode und war vom Landgrafen nach Darmstadt berufen worden. Seit 1693 war er auch Professor in Gießen. Er starb 1727. Vgl. Strieder a. a. O. Ferner: W. Köhler, Die Anfänge des Pietismus. (Die Universität Gießen von 1607—1907, Festschrift zur 3. Jahrhundertfeier. II, 203 ff. Gießen 1907.)

3) Geh. H. Arch. Ernst Ludwig. Korr. Konv. 23.

4) Geh. H. Arch. Abt. VIII. Konv. 270.



weil sie es ja mit einer solchen Herrschafft zu thun haben, die nicht gantz frembde von Gott und seinen Wegen feind ist, sondern ihre Hertzen dazu beqvehmet . . . In dessen . . . Ich setze dieses ausser allen Zweifel, dasz E. H. D. . . . wenigstens in der vesten Meynung ihres Hertzens stehen, Sie begiengen in diesen Stücken nichts, was den heiligen Gott beleidigen mögte, dahero Sie solches vermeyndlich gantz innocenten tiventissements halber keinen Scheu vor jemanden dörfften tragen: Ich bin auch dieses von Dero Liebe zu Gott persvadiret, dasz Sie keinen Gefallen daran haben, wofern andere bey solcher Gelegenheit ihr eitles Hertz und Sinn lassen ausschweiffen, und denen sündlichen Lüsten Platz geben.«

Bielefeld gibt nun zu bedenken, daß »durch diese Dinge« die Heiligung der Seelen nicht befördert werde, daß Gott vielleicht eine in solchem »Divertissement« abgerufene Seele schwerlich »wachend« finden werde; dann seien »die gedräueten Zeiten der göttlichen Gerichte täglich näher für der Thür«: so lasse sich also nicht sagen, ob nicht von der »Gemeinschaft derer üppigen und eitlen Welt-Geister einige Befleckung auf Sie falle« . . . Dazu komme das große Ärgernis, welches bei anderen erweckt werde, die »ihre schändlichsten Verschwendungen, operen, und dergleichen, hirmit zu justificiren vermeynen« . . . Bei herannahender Weihnachtszeit möge der Landgraf das Spiel ausstellen und »künftighin keine ordinaire noch mit allerlei Gemeinschaft befleckte Anstalt wiederum hinaus lassen« . . .

Die Angriffe gegen das weltliche Wesen waren damit nicht zu Ende; in den nächsten Jahren wurden sie im Gegenteil noch immer heftiger. Der Pietist Joh. Christ. Lange verfaßte<sup>1)</sup> 1704 eine ergötzliche Schrift gegen das Tanzen der »heutigen galanten Welt«. [Sie ließ dem »Volke« um seines »ungebrochenen Wesens« willen einige Tänze;] der Gebildete aber sollte sich, das war die Quintessenz, von derlei »Rekreation« abwenden und edlere Genüsse aufsuchen. Im Tanze liegt — die Weise erklingt ja wohl auch heute noch zuweilen — Reiz zu böser Lust, eitle Ostentation, Versuchung zu Pracht und Verschwendung. [Der Tanz ist gauklerisch unnütze, höchst unanständige Gestikulation des Weltgeistes, »für deren Begründung höchstens eine weltpolitische Raison, in lege consuetudinis fundirt, übrig bleibt.«] Das war die beliebte und allezeit offen gehaltene Hintertüre der weltlichen Gewalt gegenüber . . . . Aufschärfste wurde der Landgraf persönlich durch den Prediger Phil. Bindewald angegriffen. In einem langen, Darmstadt den 20. April 1715 datierten Schreiben<sup>2)</sup> geht er unbarmherzig mit ihm ins Gericht. Gegenstände der Anklage waren des Fürsten Liebe zu schönen Frauen, Jagden und der Oper. »Es streitet auch . . . gegen E. H. D. theuerste Seele . . . die allzu große Beliebung an den operen und Comoedien . . .«

1) Vgl. W. Diehl, Aus den Akten des Gießener Tanzstreites. (Ludoviciana-Festzeitung der 3. Jahrhundertfeier der Universität Gießen. Gießen 1907, S. 58.

2) Gr. H. u. St. Arch. Darmstadt. Abtlg. VIII, 270.



Auch das war ein altes und an gar mancher Stelle gesungenes Lied.

Sicherlich sind derlei Angriffe am Landgrafen nicht spurlos vorübergegangen. Daß sie ihn aber bestimmt hätten, seine Neigung für kostbare Opernaufführungen zu unterdrücken, wird man nicht behaupten dürfen. [Das brachten andere Dinge innerhalb weniger Jahre, wie wir hören werden, fertig.] ?

Die Opern *Lucio Vero* und *Telemach* (falls sie überhaupt von Graupner herrühren<sup>1)</sup>), seine anderen Kompositionen, sein Ruf als Klavierspieler hatten den jungen sächsischen Meister in Darmstadt gut eingeführt. Zwar war seine Stellung nach außen hin keine glänzende, aber in den bescheidenen Verhältnissen der Stadt wurde sein Name bald bekannt. Im guten und im schlechten Sinne. Die Dinge liegen nicht ganz klar. Es war schon davon die Rede, daß Hesse als Agent Ernst Ludwigs wirkte<sup>2)</sup>. Der Landgraf hatte ihm am 22. September 1711 von Amsterdam aus verschiedene Aufträge erteilt, auf die ihm Hesse unter anderem antwortete: ?

»Je croirois donc que Paisible<sup>3)</sup> s'acquitteroit de la Commission dont il

1) Aus Pasqué's Darstellung ergibt sich, daß die Partituren zu seiner Zeit noch im Besitze der Darmstädter Hofbibliothek gewesen sind (!). Jede Spur von ihnen scheint verloren.

2) Ich bringe hier auch einen aus Wien am 7. Nov. 1710 von Hesse an den Landgrafen gerichteten Brief bruchstückweise zum Abdruck, der allerlei interessantes enthält. Mit Kaiser ist offenbar nicht R. Keiser, sondern Johann, der Gatte der oben als Sängerin genannten Kaiserin gemeint. Über Scotschoffsky und Burkhard vgl. Nagel a. a. O. Hesse war seit dem 25. Oktober 1710 in Wien »ou je ne laisse pas de frequenter tout ce qu'il y a d'habile gens au Service de Sa Majte Imperiale, parmi les quels Fux et Bononcini sont du premier Rang, et c'est même avec le premier que je traite journallem<sup>t</sup> dans la sublime de la Composition. Je fais encore compte de porter avec moy une bonne partie de Musiques Excellentes, tant vocales qu' Instrumentales moyennant la Seule copiatue et le papier, dont il faut satisfaire au Copistes. S'il est toujours vray, que Kaiser selon son inquietude ordinaire et precipitante veut quitter le Service, il y a moyen de dedommager V. a. s. de ce coté la, mêmes avec bien de l'avantage, à l'heure qu'il plaira à V. A. S. de m'en donner les Ordres necessaires pour remplir ces deux places.

J'ay en attendant decouvert icy, mais non pas sans peine, un Excellent Trompette, il s'appelle Scotschofsky, Hongrois de nation, encore Garçon, qui a Servi pendant deux ans le Comte Staremborg en Espagne, Franc et parfait en Musique, jouant en même tems du Violon et qui en un mot l'emporte de fort loin sur les autres Trompetes à Darmstatt, j'ay crû bien faire, d'engager cet home sur les mêmes conditions les quelles V. A. S. a accordé a Bourckhard ainsi que je supplie V. A. S. . . . de m'octroyer sa Ratification là dessus, où d'autres ordres, avec le premier ordinaire, où que je Serois fort faché que V. A. S. perdît cet abile homme. Touchant la bande de Hautbois que V. A. S. a dessein de faire venir de Berlin, je la Supplie de me faire Savoir ses ordres là dessus, afin que j'en puisse donner part à Tromp, et, en cas que V. A. S. le jugeroit à propos, de prendre mon Retour par Berlin, pour y entendre moy même l'habilité de cette nouvelle bande . . . » (Akten des Geh. Hausarchivs. II. Abt. Korresp. E. Ludwigs. Convol. 273.)

3) Hesse korrespondierte auch mit dem seit 1710 in England befindlichen Hän-

*s'est chargé, Si je ne le connoissois pas de longue main, de sorte que je crains qu'il n'ait oublié le lendemain ce qu'il a promis la veille, car c'est en quoy que consiste Son veritable Caractere.*

*Je prends au reste la liberté, Monseigneur, d'exposer à Votre Altesse Ser<sup>me</sup> les besoins les plus pressants du departement de la Musique, dont voicy les points les plus essentielles dans l'inclose, en suppliant V. A. S. . . . de faire la grace à ceux qui y Sont Interessé et de les consoler au premier ordinaire de Sa gracieuse Resolution. Vater<sup>1)</sup> sur tout est fort pressé; Je n'ai, outre ce que j'ai déboursé à Vienne, pas seulem<sup>t</sup> touché pour cette année un Seul Sou de mes gages, Sans cela j'avancerois du meilleur de mon Coeur à cet honête homme ce qu'il Lui est dû. Mais l'article de Grünewald ne presse pas, puisque il a touché de quoy faire Son voyage<sup>2)</sup>. Graupner étoit Sur le precipice de perdre Sa Reputation, Sans le pas qu'il vient de faire, dont j'auray l'honneur d'exposer les raisons à V. A. S. d'abord qu'Elle Sera de retour icy, Tout le monde convient qu'il a tres bien fait, ayant choisi une fille egalm<sup>t</sup> belle et sage. Il n'y a que la maniere dont il S'est Servi de Lui declarer Sa passion<sup>3)</sup> qui est particuliere, et qui merite d'être ecoutée. . . .*

Der Schluß des mitgeteilten Schreibens läßt nur die Annahme zu, daß Graupner die Torheiten der Hamburger Tage in Darmstadt, sicherlich dem hierzu ungeeignetsten Orte, fortzusetzen versucht hatte. Es mag ihm schwer genug geworden sein, sich und sein Wünschen zu bescheiden! Seine Verlobung war das beste und wohl einzige Mittel, die brüchig gewordene Reputation wieder herzustellen. Seine Braut hieß Sophie Elisabeth Eckard<sup>4)</sup> (Eckhard, Eckert).

Die Hochzeit fand im September 1711 statt<sup>5)</sup>. Aus der Ehe gingen folgende Kinder hervor: Maria Elisabeth, geb. 9. Aug. 1713; Christoph<sup>6)</sup>

del. Am 18. Okt. schreibt er dem Landgrafen aus Darmstadt. (Geh. H. Archiv E. L. Privatkorr. Convol 273). *»Hendel, qui m'a écrit depuis deux fois de Londres, m'a toujours chargé d'assurer V. A. S. de la Continuation de ses tres humbles Respects, c'est de quoy j'ay l'honneur de m'acquiter si bien que de Lui faire les mêmes assurances de ma part . . .* Er mag auch Beziehungen zu James Paisible, der vielleicht hier gemeint ist, einem Operetten-Komponisten der Zeit und später als Vorsteher der Kgl. Kapelle bekannten Musiker, gehabt haben. Vgl. Eitner a. a. O.

1) Christian Vater aus Hannover hatte 1711 je ein Klavier für das Theater und Graupner geliefert. Vgl. Kleefeld a. a. O.

2) Bezieht sich wohl auf das Grünewald ausgeworfene Reisegeld, um von Hamburg nach Darmstadt zu fahren, und auf seine erste Besoldung.

3) Pasqué a. a. O. S. 676 f. sagt, Graupner habe das 18jährige Mädchen entführt.

4) Nach Pasqué a. a. O. S. 676 war der Vater Eckart Hofbildhauer zu Darmstadt. Die Familie scheint aus Oberhessen zu stammen, wenigstens wird (Kirchenbuch) die Großmutter der Braut mütterlicherseits, Frau des weil. Ratsverwandten und (Kirchen)-Kastenpflegers in Nidda als Patin des ältesten Kindes Graupner's erwähnt. W. Diehl (Stipendiatenbuch der hess.-darmst. Universitäten . . . Hirschhorn 1907, S. 41) erwähnt einen Joh. Pet. Eckhard von Nidda, Sohn des Gust. Eckert. Er war 1689—1702 Pfarrer zu Bischofsheim. Vgl. auch weiter unten.

5) Pasqué a. a. O. Offenbar nicht in Darmstadt, da die kirchlichen Register keinen entsprechenden Eintrag enthalten.

6) *»wegen der confusion aus dem entstandenen großen Brand im Fürstl. Schloß im Hause getauft.«* (Kirchenbuch.)

geb. 19. Mai 1715, gest. 19. Mai 1760; Joh. Christoph<sup>1)</sup>, geb. 28. Nov. 1719; Georg Christoph, geb. den 27. Juli 1722, gest. 28. Juli 1722; Ludwig Christoph, geb. 2. Juni 1725. Heinrich Christoph, geb. 5. Oktober 1726; Christoph Gottlieb, geb. 23. Juni 1732, gest. 24. Juli (?) 1806. Aus den Verzeichnissen der Paten dieser Kinder gewinnen wir auch einen leider nur bescheidenen Einblick in die freundschaftlichen Beziehungen Graupner's. Genannt werden der Pfarrer Gg. Schott von Auerbach, ein Pfarrer Zickwolf<sup>2)</sup> und Frau zu Auerbach, Kaufmann Ludwig Eckard zu Frankfurt, vielleicht Frau Graupner's Bruder, Pfr. Lichtenberg und Frau zu Neunkirchen i. O. und später zu Oberramstadt, [der Vater des Physikers<sup>3)</sup> und trefflichen satyrischen Schriftstellers<sup>3)</sup>] Diese Beziehungen Graupner's zu hessischen Theologen sind höchst interessant. Auch mit der Familie Dippel, deren Mitglied, der Pfarrer Joh. Philipp, im Zeitalter des Pietismus zu den führenden Geistern ganz Deutschlands gehörte, und für die deutsche Aufklärung bahnbrechender gewirkt hat als irgend einer seiner hessischen Zeitgenossen, hat Graupner in freundschaftlichen Beziehungen gestanden: 1713 war er Pate des Christoph, Sohnes von Joh. Alb. Dippel in Nieder-Rammstatt<sup>4)</sup>.

Am 13. Mai 1713 verlor Graupner seine Mutter Marie, die dem Sohne in die neue Heimat gefolgt war.

Wir haben schon gehört, daß die Zahl der Opern aus Graupner's Darmstädter Zeit sehr klein ist. Nach 1719 hört man nicht von dergleichen Arbeiten mehr. Wenn der Landgraf die Pflege der Oper schweren Herzens, wie wir annehmen dürfen (denn ihr galten seine Neigungen nicht zum wenigsten), preisgab, so können daran nur die schlechten finanziellen Verhältnisse seines Landes und Hofes die Schuld getragen haben. Die Akten sind voll von Klagen über höchst mangelhafte Einläufe der Bezüge der Hofangestellten; der unbezweifelbar redliche Wunsch des Landgrafen, die Ansprüche seiner Diener zu befriedigen, die Verhältnisse zu ordnen und sie, wie er einmal (19. Sept. 1715) an Kametzky schreibt, »wieder auf einen gewissen und festen Fuß« zu bringen, »denn

1) Er heiratete eine Johanette Charlotte Blanck; dem Paare wurde am 9. Februar 1758 der erste Sohn, Joh. Christoph, geboren. Graupner stand bei seinem Enkel Gevatter. Weitere Kinder sind: Geo. Wilh., geb. 4. Oktober 1759. Frieder. Sophie geb. 10. Juli 1761. Christian Martin, geb. 5. Juli 1763. Eleonore, geb. 29. Mai 1767. Der Vater, vormals F. Reg.-Sekretarius, war damals Kammer-Rat. Endlich: Wilh. Remigius Christoph, geb. 9. Nov. 1770.

Der Name Graupner scheint von da ab aus den Kirchenbüchern zu verschwinden.

2) Christ. He(nr.) Zickwolf von Sulzbach, 1713—27 Adjunkt, bis 1743 Pfarrer in Auerbach, bis 1729 (+) Pfarrer in Reinborn. Vgl. W. Diehl, Ordinations- und Introduktionsbuch des Darmst. Definitatoriums. Beitr. z. Hess. Kirchengesch. 4. 1 ff.

3) Ich gebe weiter unten einige Daten zu seiner Lebensgeschichte.

4) Vgl. W. Diehl in der »Wochenbeilage der Darmst. Ztg. 4. Jahrg. Nr. 5. 1909«.

die Leuthe liegen mir sonst auf dem Halss und ist des anlauffens kein ende — erfüllte sich nicht. Allerlei Vorschläge wurden dem Fürsten gemacht; solche bedenklicher Art fehlten nicht, wie der eines Mainzer Juden beweist, der 1717 ein Projekt wegen der Salz-Admodiation (Pacht) im Lande Hessen ausgearbeitet hatte<sup>1)</sup>, gegen das Kametzky eine scharf ablehnende Stellung einnahm. **Da mußten denn wohl oder übel Ersparnisse an allerlei entbehrlichem gemacht werden.** Auch die Oper fiel, und der Hof mußte sich mit den Aufführungen kirchlicher und kleiner weltlicher, vorwiegend instrumentaler Werke begnügen.

Daß freilich die theatralischen Aufführungen ganz aufhörten, ist durchaus nicht anzunehmen. Auch ohne außergewöhnliche Kosten ließen sich mit Hilfe der Hofgesellschaft, der Musiker und der Kirchensänger allerlei Opernwerke geben. Leider besitzen wir keine Dokumente, die über diese Dinge erschöpfenden Aufschluß gäben. Daß der Landgraf, seitdem er die Hamburger Oper kennen gelernt, das Interesse an Werken fremder Zunge verloren habe, wie erzählt wird, ist nicht wahr. Am 13. März 1715 schickte ihm Joh. Fr. von Stain<sup>2)</sup> die Oper *Telemach* (gemeint ist offenbar das 1714 in Paris aufgeführte Werk des Abbé Pellegrin mit der Musik des A. C. Destouches) aus Paris mit den Worten zu<sup>3)</sup>:

*J'ay donne (!) un paquet a (!) notre Banquier contiend (!) L'Opera de Telemache (!) en Musique La Tragedie (!) de Caton celle de Muhametz (!) et plusieurs estampes par lesquelles Vostre Altesse verra le gout (!) des Francois (!)*

Auch französische Schauspielaufführungen, deren Abstellung Kametzki 1718 aus ökonomischen Gründen eindringlich forderte, fanden noch statt; einzelne Rollen zu ihnen haben sich erhalten. Mit ihnen wechselten

1) Geh. H. Archiv, Abtlg. II. Conv. 274.

2) Vgl. über ihn Strieder a. a. O. IV, S. 269.

3) Geh. H. A. Abt. II. Conv. 278. Ohne schlechtes Französisch ging es nun einmal nicht. Gegen die Art, in der Kleefeld a. a. O. den Landgrafen Ernst Ludwig zu einem in zielbewußter Weise deutsche Kunst und deutschen Sinn pflegenden Fürsten macht, muß auf das entschiedenste Stellung genommen werden. Zu ihr berechtigt nicht ein einziger Zug im Wesen des Fürsten, dem ganz im Gegenteil nicht zum wenigsten die Verwelschung des Tones seiner Zeit zu verdanken ist. Objektive Geschichtschreibung und byzantisch-liebedienerische Schriftstellerei schaffen verschiedenartiges; das Bild des Fürsten, das heute noch in den Schulbüchern usw. im hellsten Lichte strahlt, wird, sobald wir einmal eine vorurteilslose Monographie über ihn besitzen werden, starker Schatten nicht entbehren, die durch seine maßlose Verschwendungssucht und Unfähigkeit, sich selbst zu beurteilen, durch die von der Not gebotene Steuerverweigerung der Bauern, die in ihrer grenzenlosen Erbitterung selbst Hand an die Steuerboten zu legen sich nicht scheuten, durch die starke hessische Auswanderung nach Ungarn u. a. m. gegeben werden. Ihnen stehen freilich sympathische Züge gegenüber: Versuche zur Verbesserung von Rechts- und Schulpflege, durch die Ansiedelung von Waldensern bekundete politische Klugheit. Daß er sich Graupner's annahm, verdient besondern Dank. Aber der Landgraf hat doch schwerlich in der Oper überhaupt ein Stück deutscher Kultur gesehen: sie war ihm wegen des mit ihr verbundenen Glanzes lieb, aus keinem andern Grunde.

Maskeraden zur Karnevalszeit und sonstige Unterhaltungen. Daß Graupner's und der Hofmusik Dienste bei solchen Gelegenheiten begehrt wurden, versteht sich von selbst; es geht das übrigens auch daraus hervor, daß bei den Szenarien von Festzügen u. a. regelmäßig die Rede von Musikern ist, die die einzelnen Gruppen kostümiert zu begleiten hatten.]

Auch schon bevor der Landgraf die Oper preisgab, war Graupner's hauptsächlichstes Arbeitsgebiet die Musik für Kirche und Kammer gewesen. Wir werden später sehen, welch erstaunliche Fruchtbarkeit der Meister auf diesen Gebieten entwickelte. Die künstlerischen Verhältnisse der Hofmusik von Grund aus umzugestalten und zu <sup>heben</sup>, muß ihm schon kurze Zeit nach seiner <sup>Ankunft</sup> in Darmstadt geglückt sein. 1712 suchte ihn und Grünewald Joh. Friedr. Fasch auf, um tiefer in die Geheimnisse der musikalischen Komposition einzudringen. Graupner war auf der Thomasschule sein Präfektus gewesen<sup>1)</sup>. Beide nahmen sich seiner mit Liebe an und informierten ihn »aufs treulichste«, ohne »das geringste . . . zu nehmen«. Der erwähnte Aufsatz des Darmstädter Kalenders berichtet:

»Zum Vergnügen seines Fürsten, der Freund und Kenner der Musik war, brachte er (Graupner) in kurzer Zeit die hiesige Kirchen- und Theatermusik sowohl durch seine Compositionen, als auch durch Herbeyziehung mehrerer Virtuosen in ein solches Aufnehmen, dass sie damals für eine der vorzüglichsten in Teutschland gehalten wurde. Selbst der berühmte Telemann führt zur Empfehlung einer seiner Serenaden an, dass sie vor ihrer Bekanntmachung der unvergleichlichen Execution des Darmstädtischen Orchesters gewürdigt worden«<sup>2)</sup>.

Diesen guten Ruf hat Graupner im Laufe seines weiteren, eifrigster Arbeit<sup>3)</sup> gewidmeten Lebens immer mehr befestigt. [Ganz gewiß hat es ihm auch an Anerkennung durch seinen Herrn nicht gefehlt, und doch konnte er sich in Darmstadt nicht wohl fühlen.] Wie die anderen Hofbediensteten, hatte auch er unter der fortwährenden Geldnot der fürstlichen Kassen zu leiden, durch die ihm z. B. 1717 die erbetene Vermehrung der Zahl der Kapellmitglieder unmöglich gemacht wurde. Die üble Lage wirkte schädigend auf den Verkehr zwischen Ernst-Ludwig und seinen Dienern ein, so daß Kametzky am 21. Juli 1722 sein — später

1) Lebenslauf des Hochf. Anhalt-Zerbst'schen Capellmeisters, Herrn J. F. Fasch (Zusatz zu Walther's Lex. S. 240). Vgl. Marburg Hist. krit. Beytr. III. S. 126f. Berlin 1757.

2) Vgl. über das Ansehen Graupner's in Deutschland auch die Schlußbemerkungen über seinen Nachlaß.

3) Graupner schrieb alle seine Partituren selbst. Die Belege über den Bezug an Papier und Federn liefern ergötzliche Beispiele des Bürokratismus. Laut Dekret vom 5. Dez. 1721 sollte er für die kirchl. Komposition 3 Reiss an gutem Notenpapier beziehen. Gemeint war der jährliche Bezug dieses Quantum. Weil dies aber nicht ausdrücklich angegeben war, mußte er gegen die Weigerung der Herausgabe durch den Kammerschreiber lang und breit petitionieren.



zurückgezogenes — Entlassungsgesuch einreichte. Mit beweglichen Worten klagte er, daß der Landgraf seine Räte als Lakaien und Sklaven behandle und seinen Vorschlag, zur Verbesserung der finanziellen Lage die Parforcejagden, zu denen sich zahlreiche fürstliche Besucher einzustellen pflegten, und die französische Komödie abzuschaffen, abgewiesen habe. Das »Mecontentement der meisten Bedienten« nahm zu. Kametzky, ein achtunggebietender Charakter, stellte selbst dem Landgrafen ein früher erhaltenes Geschenk von 10000 Gulden zur Verfügung! Unter diesen Verhältnissen mußte Graupner, zumal da seine Familie schon recht zahlreich war, bekümmert in die Zukunft blicken. In dieser Zeit schwerer Sorgen traf ihn die Nachricht von der Erledigung des Thomas-Kantorats in Leipzig. Damit kamen Tage großer seelischer Aufregungen für ihn.

Am 25. Juni 1722 war der Thomas-Kantor Joh. Kuhnau gestorben. Mitte Juli begannen in Leipzig die Ratsverhandlungen<sup>1)</sup> wegen der Wiederbesetzung seiner Stelle.

J. F. Fasch, Geo. Balth. Schott, G. Phil. Telemann u. a. wurden als die ersten in Betracht gezogen. Anfangs August legte Telemann Probe ab. Er gefiel, aber eine Schwierigkeit wegen der mit dem Kantorate verbundenen Schulstunden, die Telemann nicht in der Lage war zu erteilen, blieb zu beheben. Der Sorge, Präsentation und Gratulation des Gewählten müsse in lateinischer Sprache geschehen, entschlug sich der Rat leicht: ein Vorschlag, die deutsche Sprache zu gebrauchen, was »nach beschaffenheit ieziger Zeiten ohne bedenken . . . geschehen könne«, blieb unwidersprochen. Man sieht, wie das Beispiel des Christian Thomasius, des Sohnes des ehemaligen Rektors der Thomasschule, nachwirkte; er hatte 1687 begonnen, an der Universität in deutscher Sprache zu lesen, und gab seit dem folgenden Jahre die dem Gelehrtendünkel gar übel mitspielende Monatsschrift »Freimüthige . . . Gedanken« heraus; all dies hatte zwar, verbunden mit seinem Eintreten für den Pietisten Francke, 1690 seinen Wegzug nach Halle zur Folge, blieb aber doch, wie erzählt, auch weiterhin für Leipzig von Bedeutung.]

Gegen Ende November wurde im Rate der Stadt bekannt, daß Telemann auf das Amt verzichtet hätte; zu den älteren Bewerbern trat jetzt u. a. noch Joh. Christ. Rolle aus Magdeburg.

Fasch, »ein geschickter Mensch«, schien die meiste Aussicht zu haben, erklärte jedoch, er könne die verlangte Information nicht erteilen.

Am 21. Dezember wurden im Rate Mitteilungen über weitere Meldungen gemacht: »als der Kapellmeister Graupner in Darmstadt und Bach in Köthen.«

1 Protokolle in die Enge. (1700—25. Leipzig, Rats-Archiv.



Zur Probeleistung, »insonderheit zum informieren« wurden Rolle, Kauffmann aus Merseburg und Schotte zugelassen.

Graupner kam zur Zeit der Neujahrsmesse 1722 nach Leipzig und ließ sich auf Begehren des Rates mit eigenen Kompositionen in der Kirche hören. Er hatte dann wohl die Seinen in Kirchberg besucht und spielte auf der Rückreise am 24. Januar (Sonntags) nochmals vor dem Rate. Das Sitzungsprotokoll vom 19. Januar berichtet:

Bürgermeister Lange proponirte — es habe sich . . . Graupner gemeldet und werde Sonntag die Probe machen, »der habe nun allendhalben ein gutes Lob, wie unterschiedene Briefe auswiesen, nur wäre *praecautio* zu nehmen, dass er bey seinem Hoffe *dimittiret* werden könne, welches man ihm vermeldet; welcher iedoch, dass er nicht fest verbunden sey, und was ihn zur *mutation* bewege, sich erkläret; Käme es nur darauf an, ob wenn es mit der probe wohl ablieffe, ihm das Cantorat aufgetragen werden auch ob man vorher an den Herrn Landgrafen schreiben solle.«

Bürgermeister Plaz erklärte, er kenne Graupner zwar nicht speziell, »iedoch mache er eine gute Gestalt und schiene ein feiner Mann zu seyn«.

Von anderer Seite wurde auf das Graupner lobende Urteil des Kapellmeisters von Dresden<sup>1)</sup> verwiesen, auch darauf, daß Kauffmann ihn für besser als sich selbst halte. Auch Telemann wurde wieder erwähnt, der geringer als Rolle sein solle.

Ein Ratsmitglied meinte, Rolle und Bach sollten auch zur Probe beigezogen werden.

Der Verhandlung folgte sofort das amtliche Schreiben an den Landgrafen von Hessen, ohne daß erst die verlangte zweite Probe abgewartet worden wäre.

»Durchlauchtigster Fürst, Gnädigster Herr, Ew. H. D. geruhen gn. sich in unterthänigkeit vortragen zu lassen, welchergestalt wir bey wieder Ersetzung der ietzt vacirenden Stelle eines *Directoris Musices* alhier unser meistes absehen auf H. Christoph Graupnern gerichtet, welcher die Gnade und das Glück genüszet in E. H. D. Diensten als Capellmeister sich zubefinden, Zuvor aber in der Schulen zu St. Thomas hiesigen Orthes viel Jahre nach einander als ein Alumnus erzogen, unterhalten, und informiret worden: wir haben ihm auch dieserwegen unsere *intention*, als er in lezt abgewichener Neujahrs Messe die seinigen zubesuchen hieher gekommen, und sich auff unser begehren mit seiner *composition* in der Kirchen hören laszen, bereits eröffnet, und an ihm wahr genommen, dasz, dafern E. H. D. Sich wolten bewegen laszen, solches gnädigst zu *agreiren*, er weiter wohl kein Bedencken haben dürffte obberührte *Direction* der *Music*, und, was dieser anhängig, zur

1) Gemeint ist Joh. David Heinichen, der seit 1717 auf Lebenszeit als Leiter der sächs. Hofkapelle vorgesetzt war. Vorher hatte er für Leipzig, wohin er von Weißenfels aus auf Döbricht's Rat gegangen war, mehrere Opern komponiert, die Graupner wohl auch kennen gelernt hat. Über seine ersten Beziehungen zu ihm vgl. oben.

Danckbarkeit des alhier in seiner Jugend genossenen Unterhalts anzunehmen. Wann dann aller Welt zur Gnüge bekandt, dasz E. H. D. nicht allein mit Virtuosen seines gleichen, daran sich dermahlen bey uns Mangel ereignen will, im überflusse versehen sind, sondern auch täglich von andern neu ankommenden um Beförderung angelanget werden: Als leben wir des unterthänigsten Vertrauens . . . dasz gedachter Herr Graupner nach vorgehender gnädigster Erlassung seiner biszherigen Dienste, die ihm von uns zugeeignete *Function* annehmen möge . . . Leipzig den 20. Januarij 1723.◀

Über den Fortgang der Angelegenheit erfahren wir zunächst aus einem Briefe Graupner's an den Bürgermeister Lang in Leipzig näheres.

◀HochEdelgebohrner Herr Hoher Patron.

Ew. Excellenz berichte hierdurch schuldigst dasz nach, Gott lob, glücklich zurück gelegter Reize nunmehr schon vor 8 Tagen so wohl das Schreiben Eines Edlen Hochweisen Raths zu Leipzig als auch ein *memorial* meiner *dimission* wegen Ihr. Hochfürstl. Durchl. meinem gnädigsten Herrn übergeben. Erwarte also alle Tage *resolution*; sollte solche nicht bald folgen, so werde noch weitere Erinnerung deszentwegen thun. Es wird zwar meine Veränderung von hier von meiner gnädigsten Herrschafft gar ungerne gesehen, habe aber dennoch Hofnung mit aller Ehre und Güte wegzukommen, da zumahl auch noch nichts ungnädiges verspühret. Es haben sich zwar einige meines Decrets, davon Ew. Excellenz schon Meldung gethan, erkundiget und gemeynet, ich seye *ad dies vitae* verbunden, haben aber aus solchen gantz das Gegentheil und meine vollige Freyheit ansehen. Zweiffele also keines weges gesuchte *dimission* zu erlangen; würde mir auch sehr lieb seyn, wenn künfftige Ostern D. V. da seyn könnte, um diesze Sache vollends zu guten Ende zu bringen; Sollte mich aber die späthe *resolution* meines gnädigsten Herrn, wie ich doch nicht hoffe, hieran verhindern, so müste es solchen Fals auf etl. Wochen nicht ankommen; Werde aber so bald solche erfolget, Ew. Excellenz so gleich davon Nachricht überschreiben. Mein Hausz ist auch ausgebothen, geben sich auch etl. an, die darzu Lust haben, dörfte aber, wie es scheint, großen Verlust leiden müssen, indem sich solche, dasz ich weg gehe, zu Nutz machen. Wenn ich mich nun zu bloszer Vermiethung nicht verstehen will, so werde wohl alles eingehen müssen. Nach empfangener *dimission* wird alsden meine hieszige Besoldung cessiren; Könnte nun durch Ew. Excell. Vermittelung geschehen /: doch ohne einige Maszgebung :/ dasz dortige Besoldung eine Zeitlang vorher, etwa von meiner Probe an mir zugerechnet würde, so würde mein groszer Verlust, den ich wegen desz Hauszes, Hausz-Rathes und dergleichen leiden musz nicht so gar grosz und einiger massen ersetzt. Ich habe an Ew. Excell. viel Liebe /: die ich zwar noch nicht verdienet :/ vor mich verspühret, werde aber ins künfftige durch Fleisz und Gefälligkeit suchen, solcher mich würdiger zu machen. Haben Ew. Excell. einige Befehle an mich, so wird Herr *Protonotarius* Peterman mir alles wiszend machen.

Der ich im übrigen mit allem Respect u. *aestimation* verharre

Ew. Excellenz Meines hohen Patroni

gantz gehorsamst und ergebenster treuer Diener

Darmstat d. 7. Febr. 1723.

Christoph Graupner.◀

Die Bemühungen Graupner's waren umsonst; der Landgraf weigerte ihm die Entlassung. Über die Vorgänge besitzen wir ein überaus interessantes Schriftstück von Kametzky's Hand.

»Mit dem Capellmeister Graupner habe gesprochen, und Jhm gesagt, das Se. Hochf. Dchlt. an den Leipziger Stadt Raht schreiben würden und verlangen, dasz Sie Jemand anderst suchen sollten, ich mercke soviel, dasz Er die Vorgeschlagenen *Conditiones* mit denen 200 bisz 300 G *addition*, und Bezahlung der Schulden *acceptiren* würde, allein die Leute trauen nimmer, Er antwort mir dasz dergl. schon oft versprochen aber niemahls gehalten worden, mann hörete ja wie es andern ergienge, und wie Jedermann *lamentierte*, *item* er hätte gesehen, wie mann dem alten Prügel (Briegel) im alter die *gage* genommen, u. Ihn hunger leiden lassen, wann Se. Hochf. Dchlt. mit todt abgehen sollte, oder Er unvermögend würde und neue besser gefallen, würde mann es Ihm wieder abziehen, Er, *allegirte* auch, wie Sie oft hören müsten, dasz die Regs. und Cammer Rätthe, Ihme Ihre besoldung vorwerfeten. wann Er nun mehr bekäme, würde die *Jalousie* noch größer seyn, mann sehe es nur mit der frucht bestallung, die man Ihnen nicht zu rechter Zeit gebe und allezeit daran schuldig bleibe. Er verlangt selbst, dasz wann Se. Hochf. Dchlt. an die Stadt Leipzig schreiben würden, Sie Jhn nicht annehmen, Er müste aber Zu Gott seuffzen, wann Er anstatt glücklich sich zu sehen, hier mit Weib u. Kindern ins Elend gerahten müste. Mir gehen dergl. Worte sehr zu hertzen, und weil Ich von zukünfftigen dingen nichts sprechen kann, vielmehr grössere *confusion*, mangel und unglück vor mir sehe, so habe weiter nichts sagen mögen, sondern S. Hochf. Dchlt. was dieselben hierauff gndst. *resolviren* wollen, anheim stellen wollen. falsz Se. H. D. an die Stadt Leipzig schreiben wollten, so bitte unthgst, dasz S. H. D. die sache vorhero wohl überleg, ob Sie den Graupner sogleich bezahlen, und von nun an einen sichern *fond* zu Ihrer besoldung auszmachen können, dann auff das blose sagen und Versprechen traut Niemand mehr, es hat schon zu lang gewährt, und ist immer ärger geworden, wollte auch rathen, dass S. H. D. die sache bald mit Ihm etwa durch Hn. von Miltiz, der sehr *chargrin* ohne dem ist und wann Er. hörete, dasz dergl. *affaire* durch mich *tractirt* würde, es nur mehr werde(n) dörffe, zu rede bringe(n) lassen mögten.«

Eine Marginal-Notiz dazu besagt:

»Der Graupner bleibet und ist die sache mit ihme endtlich ausgemachet. ist demnach das schreiben *ad Magistr. Lips.* zu fertigen.«

In einem Briefe, dem die seelische Erregung des Schreibers anzu merken ist, berichtet Graupner den Ausgang der Angelegenheit an Bürgermeister Lang.

»Hoch Edelgebohrner Herr Hoher Patron

Ew. Excell<sup>2</sup> vom 12ten an mich ergangene, habe wohl erhalten, auch so gleich die Inlage an Ihr. Excell<sup>2</sup> Herrn geheimden Rath von Kameytsky wohl bestellet, und damit endliche *Resolution* erfolgen möge, selbigen Ihr. Hochwfürstl. Durchl. m. gn. H. selbst überschickt. Es ist aber alle angewendete Mühe meine *dimission* zu erhalten vergeblich gewesen, und musz ich nun allen Vorstellung ungeachtet hier verbleiben. Der Zulage meiner Besoldung werde in den letzten an Ew. Excell<sup>2</sup> schon gedacht haben, auch

zugleich, dasz dennoch meine *resolution* nicht ändern würde, nachdem mir aber noch weitere *addition* geschehen, ist mir dabey *expresse* angedeutet worden, ich möchte nun solches annehmen oder nicht, so würden Ihr. Hochfürstl. Durchl. es dennoch zu machen wissen, dasz ich müste hier verbleiben, und wolten wenn ich meine *Resolution* nicht änderte, selbst an den Magistrat zu Leipzig und an Ih. May. den König meinetwegen schreiben. Habe aber dennoch am vergangenen Sonnabend noch ein *Memorial* dieszer Sachen wegen übergeben, und darinne alles vorhergegangene *repetirt*, die *resolution* aber, dasz ich nicht zu entbehren, war einerley. Wurde hernach selbst zu kommen abends um 9 Uhr zu Ihr. Hochf. Durchl. meinem gnädigsten Herrn gerufen, da mir denn gar viele und gnädige Vorstellung gemacht worden, Wozu ich nicht im Standte war Nein zu sagen: zumahl ich in beständiger Furcht gestanden, wenn I. H. D. an E. E. H. Rath zu Leipzig dieszerwegen selbst schreiben solten, der Magistrat I. H. D. nicht würden entgegen gewesen seyn, sonst ich alles gantz anders hätte anfangen können. Da nun solches sowohl mündl. als schriftlich von Ew. Excell<sup>z</sup> versichert war, dasz auszer den *Consens* meines gn. Herrn wohl schwerlich etwas zu thun seyn dörfte, so habe um Gefahr zu vermeiden mich zwischen zwey Stühle niedersetzen, meine *resolution* ändern müssen. E. E. werden hieraus gnugsam erkennen, dasz ich das meinige redlich gethan, und ich gnugsamen Ernst gewiesen meine *dimission* zu erhalten, aber obige Umstände zu verändern ist nicht in meiner Macht gewesen. Hätte ich diesen allen entgegen bey meiner *Resolution* bleiben wollen, so wäre in Ungnaden weggekommen, und hernach die grosze Gefahr und Frage gewesen, ob ich von E. Edl. u. H. Rath zu Leipzig *admittiert* worden. Meine Käuffer zum Hausz da sie solchen Ernst gesehen, sind auch aus Furcht, zurück gegangen. Der Herr g. R. von Kameytsky wird Ew. Excell<sup>z</sup> wiederum antworten, habe zugleich vernommen, dasz Ihr. H. D. nechstens auch an den Magistrat schreiben würden. Ich dancke inzwischen Ew. Excell<sup>z</sup> vor alle verspührte Liebe und *affection* gegen mich, hätte auch wohl wünschen mögen, dasz mein Zweck hätte können erreicht werden. Verbleibe übrigens mit gröstem Respect und *Veneration*

Ew. Excellenz Meines hohen Patroni  
gantz gehorsamst ergebenster Diener

Darmstat d. 22. Mart. 1723.

Christoph Graupner.«

Auch von Kametzky's Hand ging, am 23. März 1723, ein Schreiben<sup>1)</sup> an den Rat der Stadt Leipzig ab. Der Landgraf sei sehr »*chagrin*« über Graupner's Entlassungsgesuch gewesen; er könne ihn nicht entlassen, da er in Graupner nicht nur den *Directorem Musices*, sondern auch einen »städtlichen« Komponisten verlieren würde, wodurch die »hiesige Capell sehr in Abgang kommen würde«. Der Landgraf habe deshalb Graupner's Gage vermehrt, ihn zu sich gerufen und ihm gut zugeredet. Am 9. April beriet der Rat weiter, und Bach in Köther Kauffmann zu Merseburg, sowie Schott aus Leipzig kamen als Nachfolger Kuhnau's in Vorschlag. W. Kleefeld<sup>2)</sup> erzählt, Graupner selbst

1) Schuldiener-Akten. Vol. II. B. 117. Ratsarchiv Leipzig.

2) Graupner und Bach. (Jahrbuch d. Musikbibl. Peters. 1897. S. 70. Unter

habe auf Bach, der, wie mitgeteilt, gleichzeitig mit Graupner unter den Bewerbern um das Kantorat erschien, hingewiesen; er sei »ein *Musicus*, eben so starck auf der Orgel, wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken, der *honeste* und gebührlich die zugeeignete Function versehen« werde. . . .

Die Neubestellung Graupner's lief vom 1. Juni 1723 ab. Er erhielt die Zusage einer einmaligen Zahlung von 3100 G. zur Begleichung seiner Schulden, die Naturalverpflegung wie früher und ein jährliches Fixum von 900 G. nebst der höchst nötigen Anweisung zu regelmäßigem Bezuge dieses Geldes; ferner wurde Frau Graupner für den Fall von ihres Mannes Ableben »etwas« ausgeworfen. Auch versprach der Landgraf, sich der Söhne, wenn sie »zu *convenablen* Diensten tüchtig« geworden, anzunehmen und im Falle der Verminderung der Kapelle unter seiner oder seines Nachfolgers Regierung Graupner's Stellung niemals einzuziehen: »sondern derselbe, ob Er auch schon kranck, baufällig, oder wegen zustoßenden Fällen seine Dienste ferner Versehen zu können, untüchtig würde, diese Ihme unterm heutigen *Dato* Verordnete Besoldung bisz an seines Lebens Ende /: es seye dann dasz Er von selbst abdancken würde :/ behalten soll.« Das neue Dekret unterzeichnete der Landgraf zugleich mit dem Erbprinzen am 3. Mai 1723. Zugleich erfolgte die Anweisung auf Bezahlung des »*Douceurs*«, in dessen Besitz Graupner innerhalb dreier Monate kommen sollte.<sup>1</sup>

Trotz allen guten Vorsätzen ging es mit der Aushändigung der versprochenen Summe nicht ganz schnell; Kametzky mahnte, Graupner drang, wie der Minister am 20. April schrieb, »sehr stark« auff die ihm versprochene Bezahlung seiner Schulden. [und erwähnte gleichzeitig einen trefflichen Violinisten in Leipzig, der dem Landgrafen um 400 G. dienen würde: »Se. H. D. hätten einen nöthig«. Der Landgraf war willens, alles zu erfüllen, aber — der Jude Baer in Frankfurt wollte, wie der Fürst am 25. Juni an Kametzky berichtete, das Geld noch nicht hergeben . . . Schließlich wurde die Angelegenheit in befriedigender Weise erledigt.

Mit dem geschehenen Schritte hatte Graupner überhaupt darauf verzichtet, außerhalb Darmstadts eine ihm zusagende Stellung zu finden; die neuen Anstellungsbedingungen banden ihn für den Rest seines Lebens an den hessischen Hof. Sein weiteres Leben vollzog sich in engen und ? in der Hauptsache auch ruhigen Bahnen. Der immerhin recht komplizierte Apparat der Hofmusik brachte hier und da Streitigkeiten, die ihn selbstredend in Mitleidenschaft zogen. Wenig befriedigend scheint sein Verkehr mit den Hesses gewesen zu sein. Eifersüchteleien zwischen (?)

den von Kleefeld als Quelle angegebenen Personal-Akten des Landgrafen Ernst Ludwig habe ich das betreffende Dokument nicht gefunden.



den Sängern Kaiser und Hesse mögen die erste Ursache abgegeben haben. Schon am 28. Mai 1714 hatte der Gambist und Kriegsssekretär Hesse sich an den Fürsten gewendet, um für seine Frau Verzeihung in einer Streitsache zu erbitten, gleichzeitig aber ersucht, den Capellmeistern anbefehlen zu lassen, dasz sie sich hinfüro in componirung der Parthien vor die beeden Frauen aller *Passion* (Bevorzugung) enthalten mögen.] Hesse verfolgte alle »Fremden«, die Nutzen vom Hofe hatten, mit recht neidischen Blicken<sup>1)</sup>. Auch seine zweite Frau klagte über Hintansetzung. Das der Zeit um 1730 angehörende Schriftstück sei mitgeteilt, da es ein offenbar ungerechtfertigtes Urteil über Graupner enthält. Frau Hesse schuldete damals die Fürstliche Kasse seit 3½ Jahren 4000 G. Die mit vollem Rechte besorgte Frau klagte nun, der Landgraf habe den beiden Kapellmeistern und andern Musikern ihre Gagen bezahlt, sie aber, die den meisten Dienst tue, habe seit langer Zeit nichts erhalten. Auch ihr Mann habe Rückstände zu fordern.

»Nun ist es gar nicht fein vom Capellmeister, Graupner, dasz er so heimlich und hinter den andern her, nur allein vor sich und einige ihm besonders *affectionirte*, Keineswegs aber, wie einem rechtschaffenen Capellmeister Zukommt, vor die ganze Capell *sollicitiret*, da er doch wohl bedencken sollte, dasz er durch die gnädigst geschenckt bekommene 3150 G. und bis auf 900 G. erhöhte Bestallung vor seine wenige Arbeit (!) gegen mir und andere ein grosses Voraus hat, indem sonst noch an keinem Hoff ein Capellmeister mehr als eine rechte *cantatrice* hat, sondern durchgehends noch viel geringer stehen.« . . . Sie fügt bei, sie habe auch Graupner, Grünwald, Böhm(en) und Kuhfuess(en) »in ihren Nöthen« bei 500 G. an Geld und Wein vorgestreckt.

Es erscheint angezeigt, schon an dieser Stelle der gedruckten Werke Graupner's zu gedenken, soweit wenigstens sie Bezug auf seine Biographie haben. Im Jahre 1718 veröffentlichte der Meister »Partien auf das Clavier bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen. Erster Theil«. Das Werk erschien in Darmstadt im Selbstverlage des Autors und wurde dem Landgrafen als das erste der »gedruckten Musikalischen Clavier Arbeit« gewidmet. Die Veröffentlichung der von Graupner selbst radierten Klavierstücke geschah »auf *persuasion* guter Freunde und Liebhaber«. Der »schwächere«, wie der »stärckere« Spieler sollte etwas Zusagendes darin finden. Als seine »*Intention*« bei Schaffung der in der Mehrzahl hübschen und überaus gefälligen Stücke gibt Graupner das »Vergnügen« des Spielers, »nicht prahlenden Ruhm« an. Die Arbeit wurde laut Vorwort am 28. März 1718 abgeschlossen.

1) So schreibt er einmal: »V. a. S. a tant de bonté que d'accomoder des sujets étrangers sur des Recommendations étrangères, j'espere qu' Elle jettera aussi un oeil gracieux sur un vieux Serviteur affidé de Cinquante cinq ans de service«.



Nach Gerber<sup>1)</sup> erschien ein zweiter Teil des Werkes 1726. Nach Pasqué<sup>2)</sup> handelt es sich nur um eine Neuauflage des ersten Teiles. 1722 gab Graupner ein anderes Klavierwerk heraus<sup>3)</sup>: »Monatliche Clavir-Früchte bestehend in Praeludien, Allemanden ... meistentheils vor Anfänger heraus gegeben von Chr. Graupnern Hochfürstl. Darmstätt. Capellmeister. Januarius. Darmstadt in Verlegung des Autoris Anno 1722«. Den Kompositionen ist eine Vorrede nicht beigegeben. Den 13, an künstlerischer Wirkung dem Inhalte des erst genannten Werkes nachstehenden kleinen Schöpfungen liegt das Schema der Suiten-Form zu Grunde. Auch die tonale Einheit ist gewahrt worden.

1728 folgte »Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral-Buch, In welchen nicht alleine bishero gewöhnliche so wohl alt als neue Lieder enthalten, sondern auch noch beydentheils aus mehrern Gesang-Büchern ein Zusatz geschehen, zum Nutzen und Gebrauch vor Kirchen und Schulen hiesziger Hoch-Fürstl-Landen. Mit hoher Approbation und vieler Verlangen verfertigt von Chr. Graupnern« etc.

Da ich in dem zweiten Teile dieser Arbeit auf das Werk nicht mehr zurück zu kommen gedenke, so teile ich an dieser Stelle alles auf seine Geschichte Bezügliche mit. Graupner begann die Arbeit wahrscheinlich auf die direkte Veranlassung des Landgrafen<sup>4)</sup> etwa 1726; in diese Zeit gehört sein folgendes Schreiben<sup>5)</sup> an den Fürsten:

»Auf E. H. D. gnädigsten Befehl habe bewusstes Choral Buch nochmahls ins reine gebracht, und fehlet daran nichts als was etwa E. H. D. Selbsten

1) Auch Riemann's Musik-Lexikon enthält die gleiche Angabe.

2) A. a. O. S. 694. Eitner a. a. O. verzeichnet nur die Ausgabe von 1718, die übrigens auch, was ihm entgangen, auf der Darmstädter Hofbibliothek vorhanden ist.

3) Der »Januarius« ist, als der einzige vorhandene Rest des Werkes, auf der Universitätsbibliothek zu Rostock erhalten. — Von Graupner's Klavierstücken denke ich demnächst einige Proben in einem für den praktischen Gebrauch zusammengestellten Hefte mitzuteilen.

4) Landgraf Ernst Ludwig zeigte in seinen späteren Jahren dauerndes Interesse an derartigen Arbeiten. Im Geh. H. A. Abtlg. II Conv. 277 ist ein Schreiben des D. Joh. Jac. Rambach, datiert Gießen den 6. Oktober 1733, an den Landgrafen erhalten, das besagt, dieser habe ihm unterm 22. Dezember 1731 befohlen, ein neues Gesangbuch für die Fürstl. Lande zusammenzustellen. Er habe den Auftrag vollendet und 500 Lieder zusammengestellt, die nach bekannten Melodien zu singen seien, »darunter Keines ist, das nicht schon etwa im Crügerischen oder anderen bewährten Gesangbüchern stehen sollte, und habe denselben theils kurtze Anmerkungen zur Erleuterung dunckler Redens-Arten, theils die Stellen der heiligen Schrift, daraus die Ausdrücke der Lieder genommen sind, beygefügt«. Das Geh. Rats-Kollegium habe die Arbeit geprüft; sie sei jetzt schon dem Drucke übergeben, der aber durch Krankheit des Druckers verzögert worden sei. Jetzt sei er jedoch fertig; es solle bald eine Ausgabe mit größerem Drucke folgen. Übersendet Dedikations-Exemplar und hofft, es werde dem Fürsten »als einem großen Kenner und Liebhaber guter Lieder« gefallen.

5) Original auf dem Archive des Gr. Oberkonsistoriums zu Darmstadt.

nach gnädigem Belieben dabey zu erinnern hätten. Nechst diessen ist nöthig, dass dem Herrn Superintendent Gebhardt E. H. D. gnädigste Meynung dieserwegen möge wissend gemacht werden, damit, was den Vorschusz betrifft, Verordnung und Eintheilung kan gemacht werden. Die Unkosten an Kupfer, Pappier, Farbe und was mehrers darzu erfordert wird, belaufen sich über 500 R. An welchen 300 R. zum Vorschusz nöthig habe. Die übrige Unkosten, weil solche nicht auf einmahl sondern nach und nach dazu kommen, hoffe selbst bestreiten zu können. Verbleibe übrigens E. H. D. unterthänigster treuer Diener Christoph Graupner »

Der Erfolg einer vom Landgrafen am 14. Februar 1727 festgesetzten Entnahme von zwei Gulden aus jedem Kirchenkasten war ein negativer, so daß Graupner sich zu einer »unterthänigsten Erinnerung« veranlaßt sah:

»Nachdeme von denen Kirchen Kästen desz ober Fürstenthums, die, zu Verfertigung eines neuen Choral Buchs, erforderliche Kosten bisz dato — d. i. Ende Mai 1727 — noch nicht eingelauffen, immittelst aber die beste Zeit zur Arbeit vorüber streichet, zu geschweigen dasz hernachmahls bey kürtzern Tagen mehrere Kosten verursacht werden; Alsz habe um *excitir-* und Beförderung gehorsambst bitten wollen.«

Der früher erwähnte Superintendent Bielefeld hatte unternommen, den Landgrafen über die Lage im Oberfürstentume zu unterrichten, die es diesem unmöglich machte, dem Verlangen nachzukommen, war aber durch Krankheit und Tod daran gehindert worden. Aus den verschiedenen Berichten und Gutachten geht weiter das folgende hervor: Insbesondere die Kirchenkasten der Ämter Alsfeld, Kirtdorff, Blankenstein und Biedenkopf waren arm und unvermögend, die allerwenigsten hatten auch nur 1 Taler Geld in Bereitschaft, so daß die Kastenmeister auszuzahlende Gelder erst um Martini Batzen- und Kreutzerweise einsammeln konnten. Dazu kamen vorher auferlegte und geleistete Kosten. All das veranlaßte das Kirchenregiment zu dem Vorschlage, das erforderliche Geld in zwei Terminen zusammen bringen zu lassen, die ganz unvermögenden Kirchenkasten aber von der Beisteuer zu befreien.

Am 24. Juli 1727 erging ein Befehl des Landgrafen in dem angegebenen Sinne, doch sollten die armen Kirchenkästen, wenn irgend möglich, auch herangezogen werden! Graupner's Werk wurde nun gedruckt und brachte auf 146 Seiten (ohne Register und Vorwort gezählt) 260 Melodien mit hinzugefügtem Basse, dessen Bezifferung eine überaus einfache ist. Die Vorrede ist für Graupner's damaligen künstlerischen Standpunkt so bezeichnend, daß sie hier abgedruckt werden muß:

»Geehrter Leser.

Geistreiche liebliche Lieder sind ohnstreitig eines der wichtigsten Stücke des öffentlichen Gottesdienstes, und mag also die Sorgfalt und Mühe nicht vergeblich geachtet werden, welche auf eine genaue Einrichtung, derer zu denenselben erforderlichen *Melodien* gewendet wird. Erbauliche Worte eines Gesangs, haben einen desto tiefern Eindruck in die Gemüther, wo mit wohl bedachten und aus-

gesuchten *Expressionen*, der Sinn und Nachdruck des Textes, durch die *Music* gleichsam lebendig vorgestellet wird; Und ist dieses bey jeder *Composition*, da ein gewisser Text und Worte vorgeschrieben sind, das vornehmste. Denn so lange als in der *Distinction: Punctum, Comma, Semicomma, Colon, Interrogatio, exclamatio, parenthesis*, und sofort, nicht einerley sind, so lange folgt, daß jedwedes von diesen auch in der *Music* seine eigene *Expressiones* haben müsse. Auch ist sonderlich in acht zu nehmen, jedem Wort seine gebührliche und erforderliche *Emphasin* zu geben, und wo sich der *Sensus* im *Paragrapho* endet, muß sich solcher gleichergestalt in der Harmonie enden, welches in allen *Compositionen*, und sonderlich im *Stylo recitativo*, gar viel zu sagen hat, und läßt sich hieraus vor allen andern das *Judicium* eines *Componisten* am allermeisten prüfen, ob er dem Text, den er vor sich hat, gewachsen oder nicht. Auch ein *Orator* findet hierinne das seine, und wird ohne dieses genau zu *observieren*, bey verständigen eben so wenig ausrichten, als der *Musicus*. Bey einem Liede aber, da viele *Verse* unter einander stehen, hat dieses zwar einige Schwürigkeit, indem ein Vers sich immer anders *terminiret* als der andre; daraus von sich selbst folgt, daß, wo die *Poesie*, so ferne solche der *Music* gewiedmet, hierinne unordentlich, auch der *Componist* vielmals widerwillens in solchen Fällen anstossen muß. Das *Metrum* hat in gleichen seine Schwürigkeit den *intendirten* Zweck zu erreichen; denn da finden sich einige derer neuen Lieder, da das *Genus dactylicum* bey Buß-Liedern gar übel *appliciret* ist, welches sich zu fröhlichen Materien viel besser schicken würde. Nicht daß solches etwa nicht möglich sey, es erfordert aber doch schon einige Übung, den von sich selbst mit folgenden Sprung und *Scansion* zu vermeiden, und wenn die üble und altväterische *Methode* zum Singen noch überdisz darzu kommt, hat es ein um so viel schlechteres Aussehen, welcher Ubelstand, was disz betrifft, nicht so sehr zu besorgen wär, wenn der gewöhnliche *Stylus* zum Choral beybehalten würde, der dergleichen Veränderungen nicht unterworffen, und allezeit in seinem *aestim* bleibt. Auch erstreckt sich in theils neuen Liedern der *Ambitus* bis in *Duodecimam*, welches mancher gute Sänger vielmahls nicht vermag, und kan solches eine gantze Gemeine, die mehrentheils aus rohen Stimmen bestehet, noch vielweniger, welches denn eine Ursach mit ist, dasz viele *Melodien* so ungleich zerzerret werden. Die Alten sind nicht ohne Ursach in diesem Stück so behutsam gewesen. Wenn man dergleichen Lieder, als e. g. Wenn wir in höchsten Nöthen seyn. Auf meinen lieben Gott. Ach Gott und Herr etc. und viele dergleichen ansiehet, so kan solche fast jedweder Mensch ohne Schwürigkeit und Zwang mit singen, welches in obigen nicht möglich. Die Nachlässigkeit derer, die den öffentlichen Gesang zu besorgen haben, wie nicht weniger die überleye vermeynte Kunst einiger Organisten unter wehrenden Choral, ist auch an vieler Verwirrung der *Melodien* mit Schuld, und der hierinne aus denen rechten *Principiis* Geschicklichkeit besitzt, läßt solche viel besser zum *Praeludio* vor dem Choral, als in selben, hören, und ist wohl das allerbeste, wenn der Choral gantz simpel und schlecht gespielt wird, daß die Gemeine die *Melodie* fein deutlich hören kan. Doch ist dieses auch nicht so *simpel* und schlecht zu verstehen; Es hat die *Simplicitaet* in der Music gar ein großes zu sagen, und wenn die *Inventiones* und allerhand *Manieren* noch so bund und krausz aussehen, und lassen sich nicht *ad primum fontem* nemlich zur *Simplicität reduciren*, so ist es ein gewisses Merkmal, daß das Fundament nicht zum besten gelegt worden. Damit nun künftighin einmahl eingeführte *Melodien* in ihrer Ordnung verbleiben, und sonderlich eine durchgehende Gleichheit in dem Gesang in hiesigen Hoch-Fürstl. Landen möge erhalten werden, ist unter hoher *Approbation* gegenwärtiges Choral-Buch,

mit nicht geringer Müh und Unkosten ausgefertigt worden. Die Einrichtung ist nach dem bisher gewöhnlichen Darmstädtischen Gesang-Buch, doch so wohl als alten als neuen Liedern um vieles vermehret. Einigen Liedern, denen es an *Melodien* gefehlet, sind solche neu beygesetzt worden, und wo doppelte jedoch gewohnte *Melodien* sind, stehn solche gleich darneben, außer etlichen, deren man sich zu der Zeit nicht erinnert, welche man derentwegen zuletzt angebracht. Das Register ist mit Fleiß etwas weitläufftig eingerichtet, indem viele Gesänge aus dem Crügerischen, Paul Gerhards Liedern, so viel deren in einem *a partem* Gesang-Buch befindlich, dem Zülischem und noch mehr anderen Gesang-Büchern, die ehedessen hiesziger Landen gewöhnlich gewesen, darzu gethan worden. Und wo sich hie und da unbrauchbare oder auch unbekandte *Melodien* gefunden haben, sind solche unter bekandte gebracht worden, daß jeder, deme gemeldete Gesang-Bücher annoch in Händen, sich deren bedienen kan. Denen *Clavier* Liebhabern, sonderlich der Jugend, wird es zu einem kleinen *Exercitio* im *General-Baß* ganz wohl dienen, um durch dieses zugleich die *Melodien* zum Singen unvermerckt zu gewöhnen. Der Vorsatz war erstlich eine kurtze Einleitung zum *General-Baß*, so viel hierzu nöthig, mit anzuhängen, ist aber Weitläufftigkeit und Mangels derer hierzu dienlichen *Noten* unterblieben. Ist auch bey diesem *Choral*-Buch außer etlichen wenigen Haupt-Regeln nicht viel zu *oberriren*, und alles genugsam in des seel. Hn. Werkmeisters kleinen Tractätlein vom *General-Baß*<sup>1)</sup>, anzutreffen, und bestehet aus einigen wenigen Blättern. Wer aber weiter verlanget, erkundige sich nach Hrn. Capell-Meister Heinichens Tractat vom *General-Baß*<sup>2)</sup>, da er nicht allein zu diesen, sondern auch zu allen andern vollkommene Nachricht und *Satisfaction* antreffen wird. Ubrigens wie man sich des *intendirten* Nutzens von der angewandten Müh, wie auch einer guten Aufnahme gewiß versichert; also ist schließlich hertzlich zu wünschen, dasz aller Gesang und Klang solcher Art sey, auch Gott mit solchem wohlgefällig zu seyn. Darmstadt, den 18. Mart. 1728.

19 Jahre darauf entschloß sich Graupner zu einer zweiten Auflage des Werkes; der Landgraf Ludwig VIII. billigte den Plan. Allein eine viermalige Anzeige im »Darmstädter Frag- und Anzeigungs-Blättgen«<sup>3)</sup> hatte keinen rechten Erfolg und so sah sich Graupner zu einer Eingabe an das Konsistorium gezwungen:

1) Gemeint ist »Die nothwendigsten Anmerkungen . . . , wie der Bassus continuus . . . könne tractiret werden . . . « Ascherleben 1698. 3. Aufl. 1715. (Eitner, Quellen-Lexikon.)

2) »Neu erfundene . . . Anweisung . . . « Hamburg 1711. Im gleichen Jahre mit Graupner's Choralbuch erschien die große Umarbeitung dieses Werkes Heinichen's: »Der Generalbaß . . . « (Titel bei Eitner.)

3) Sie erfolgte am 17. und 24. August, 7. und 14. September 1747 und lautete: »*Avertissement*. Nachdem sich der Fürstl. Capellmeister Graupner auf vielfältiges Begehren, entschlossen, das seit einigen Jahren abgängig gewordene Fürstl. Hessen-Darmstädtische Choral-Buch, aufs neue wiederum abdrucken zu lassen, und in dem bishero gewöhnlichen Preiß a 1 fl. jedoch, da der Druck dermahlen mit großen Kosten außerhalb besorget werden muß, gegen *Praenumeration*, zu lieffern; So wird solches hierdurch zu dem Ende bekandt gemacht, bey demselben längstens innerhalb zwey Monathen, anmelden und die *Praenumeration* mit 1 fl. gegen Schein thun mögen, indeme nicht mehrere als vorhero bestellet worden. gedruckt, und die etwa übrig bleibende wenige *Exemplaria* nachgehends nicht anders als vor 1 Rthlr. gelassen werden können.«

## »Unterthänig gehorsamste Anzeige

das neu aufzulegende Fürstl. Hessen Darmstädtische Choral-Buch betreffend.

Auf vielfältiges Nachfragen und Verlangen, habe mich endlich entschlossen, einen neuen Abdruck von dem, seit vielen Jahren her, *rar* und abgängig gewordenen Fürstl. Hessen Darmstädtischen Choral-Buch, gegen *Pränumeration*, zu besorgen, und zu dem Ende auch die öffentliche *notification* in dem hiesigen Frag- und Anzeigungs-Blättgen, zu verschiedenen mahlen thun lassen. Nach deme sich aber gleichwohlen die Anzahl derer von *privatis*, bisz anhero eingegangenen und etwa noch eingehenden *praenumerationen*, so hoch nicht beläuffet, dass deren Ertrag die, zu der neuen vorhabenden Auflage erforderliche grosse Kosten auswerfen köndte, zumahlen da selbige anietzo ausserhalb, mit hin mit weit mehrerm Auffwandt als sonst, besorget werden muss; Als habe ein solches hierdurch geziemend anzeigen und zugleich gehorsamst bitten sollen, ein Hochfürstl. Consistorium geruhe, die hohe Verfügung nöthigen Orts, fordorsamst dahin ergehen zu lassen, dass, da doch denen Kirchen hieran hauptsächlich mit gelegen ist, von einer jeden, so wohl zu *facilitirung* des Verlags, als auch weilen an einen weitem Abdruck, nach diesem, in vielen Jahren, nicht wieder zu dencken seyn dörfte, wo nicht, wie bey der ersten Auflage geschehen, zwey, doch zum wenigsten ein Exemplar angenommen — mithin der, Zeither gewöhnliche und von mir, derer demahlen habenden weit grössern Unkosten ohngeachtet, dieses mahl noch bey behaltene geringen Preiss a. l. G. aus denen Kirchen Casten bezahlet, auch ie eher je besser und etwa innerhalb einen Monath, eingelieffert werden solle. Darmstatt d. 20. Septem. 1747.«

Nochmals war i. J. 1780 von Graupner's Werk die Rede, als es sich um die Herausgabe eines neuen Gesangbuches handelte. Das eine oder andere an des alten Meisters Arbeit erschien der damaligen Generation veraltet, und es herrschte die Meinung, mancher Akkord könne »zierlicher« gestaltet werden; aber alle Instanzen, die der neue Plan zu durchlaufen hatte, waren der Meinung, daß an der Graupner'schen »Simplizität« des Stiles, für die der Meister so nachhaltig eingetreten war, nicht gerüttelt werden dürfte. Hierüber solle der Bearbeiter, Kantor Portmann<sup>1)</sup>, ein Urtheil (Georg) Benda's<sup>2)</sup> zu Gotha oder (Ernst Wilh.) Wolff's<sup>3)</sup> zu Weimar einholen. Auch wurde in Vorschlag gebracht, nicht die Bosslerische Methode beim Drucken zu verwenden, »weil die Noten nicht nur sehr unansehnlich erscheinen, sondern auch . . . die letzteren wegen Abschleifung der Platten ganz unleserlich ausfallen würden. Es dürfte also am besten seyn . . . den Abdruck durch die in ganz Deutschland berühmte und sich so vortheilhaft auszeichnende Breitkopfische Druckerei zu Leipzig besorgen zu lassen<sup>4)</sup>.«

1) Vgl. über ihn Nagel a. a. O.

2) Er hatte, wie wir noch hören werden, zu der Familie Graupner Beziehungen gehabt.

3) Vgl. über ihn Eitner a. a. O.

4) Ob Verhandlungen mit Breitkopf erfolgten, ist unbekannt; auf jeden Fall geschah die Drucklegung durch die Firma nicht.



Der unbekannte Verfasser des Aufsatzes im Darmstädter Kalendredete 1781 einer neuen Ausgabe des Graupner'schen Choralbuches **Wort:**

»Sein Choral-Buch, welches unter vielen Choralbüchern unstreitig den Vorzug hat, verdiente mit Recht einer neuen Auflage, wenn man nur das  $\sharp$  an gehörigen Orten einschalten, den oft vorkommenden Gang der großen Terz zur reinen Quint in der Gegenbewegung z. B.  $\begin{smallmatrix} e-f \\ c-b \end{smallmatrix}$  abändern, die (vermutlich in der 2. Auflage eingeschlichene Druckfehler wegräumen und die schon vorhandene Melodien den neu eingeführten Liedern nebst einer leichten Vorschrift zum Präludiren anhängen wollte. Nach seinem Plan zog er den leichtesten und natürlichsten Boden dem schwerern und gekünsteltern vor, erleichterte dadurch den schwachen Spielern deren man viele unter den Schulmeistern antrifft, die Arbeit und schenkte unsern Lande ein recht nützliches Werk, welches seinen Namen in unvergeßlichem Andenken erhält.«

Als letztes im Druck erschienene Werk gibt Pasqué<sup>1)</sup> an:

»Vier Partien auf das Clavier, unter der Benennung der Vier Jahreszeiten Winter, Frühling, Sommer und Herbst. Bestehend aus Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten, Gigueen, etc. Denen Liebhabern des Claviers zur Vergnügung und Exercitio herausgegeben. Darmstadt 1733. In Verlegung des Authoris (In) Frankfurt zu finden bey J. M. Gerhard in der Maintzer Gasse.«

Das in »Neben-Stunden« gearbeitete Werk war dem Erbprinzen, nachmaligen Landgrafen Ludwig VIII., gewidmet. Die Vorrede an den Leser entbehrt nicht des biographischen Interesses und ist für die Würdigung der künstlerischen Anschauung von Bedeutung. Sie lautet<sup>2)</sup>:

»Obgleich diese Kupfer-Arbeit, wenn (wem?) solche bekandt, ebenso sonderliches anlockendes nichts an sich hat, da man wegen vieler anzuwendender Zeit Mühen und manchen Beschwerlichkeiten ihrer gar leicht überdrüssig werden kann, so hat mich dennoch der ziemlich starcke Abgang meiner Monatl. Clavier-Früchte, wie auch das öftere Anhalten guter Freunde und Liebhaber desz Claviers dahin bewogen, es noch weiteres zu versuchen, und Vier Partien auf solches unter dem Tittel der Vier Jahreszeiten heraus zu geben; doch nicht der Meinung, als unter solchem eine sonderliche *Expression* oder *Inrention* gesucht zu haben, weilen vor dergleichen weit hergeholten Dingen eben kein sonderlicher Freund, sondern bloß zu deren Benennungen Unterschied. Die *Application* ist mit vorigen eins, und wenn sich die Monatl. Früchte wohl wird bekandt gemacht haben, wird auch in dieser weiters keine Schwürigkeit finden. Zumahlen dieses *judicium*, da man viele übereinander, wie auch drei und mehr geschwäntzte Noten, unter solche begreifen will, mehrentheils irrig, wogegen sich das *Contrarium* an einer simplen Sarabande oder Menuette und dergl. soll es *propre* und nett seyn, sattsam *legitimiret*. Läßt sich theils hier sehr wohl *appliciren*, was der Kayserl. Capellmeister Herr Fux, i

1) Ebenso Riemann. Eitner verzeichnet es nicht. Der Aufsatz des Darmstädter Kal. erwähnt die Arbeit ohne das Jahr ihres Erscheinens.

2) Das Zitat aus Fux' *Gradus* ist nach dem Originale revidiert wiedergegeben, da Pasqué's Abdruck — Pasqué kommt hier als einzige Quelle in Betracht — von unglaublichen Fehlern wimmelt. Es ist anzunehmen, daß auch der deutsche Teil des Vorwortes mit dem leider verschollenen Originale nicht streng übereinstimmt.



seinem *Grado ad Parnassum*, p. 241 *de Gustu* schreibt: *Dictum est porro*<sup>1)</sup>, *monitumque, ne Compositor conceptus humiles, ordinariosque assumat, loco oblectamenti, trivialitate fastidium allaturos; sed sublimitatem spectans, novitati studeat. Contra ne novitatis studio seductus, ideas concipiat, naturam, rerumque ordinem excedentes, cantu, lusuque extra modum difficiles, quibus neque Musicis exequentibus, nec Auditoribus satisfactum esset. Non Musicis: ob exequendi difficultatem; non auditoribus: quia ejusmodi Compositiones naturalem rationem excedentes, in auribus quidem haerentes nunquam in animum usque penetrant.*

Und ferner nach angeführtem *Proverbio: Facile difficile est*. Der Raum leidet nicht, auch noch andere ebenfalls wichtige Autores von gleicher Meinung anzuführen. Da aber meine ordentliche Berufs-Arbeit nicht zuläßet, obiges auf einmal zu bestreiten, so werden die Herren Liebhaber einsweilen mit der Helfte zufrieden seyn, bisz die andere Messe, wenn Gott Leben und Gesundheit giebt, auch das übrige wird vollens darzu geliefert werden können. Darmstadt den 20. Mertz 1733.\*

Der Zusammenhang läßt keinen anderen Sinn der Vorrede zu, als daß Graupner mit diesen Stücken keinerlei programmatischen Ausdruck habe verbinden wollen. Er nennt derlei weit hergeholt, von dem er kein Freund sei. Das gilt aber nur der Instrumentalmusik, denn Graupner's frühere Opern lassen an mehr als einer Stelle eine bemerkenswerte Liebe des Komponisten für das Landschaftliche in der Musik erkennen. An anderer Stelle wird ausführlich davon zu sprechen sein. Pasqué beschreibt die »Vier Jahreszeiten« als auf 32 Folioseiten von Graupner selbst radiert. Sie waren, wie die »Clavier-Früchte«, für Anfänger berechnet und enthielten nicht, wie die 1718 erschienenen »Partien«, — nach dem Ausspruch eines Zeitgenossen Graupner's — die volle Stärke des Instruments<sup>2)</sup>.

Nach Pasqué hat sich ferner noch 1854 in Darmstadt ein Band Graupner'scher Klavierkompositionen (Autograph) befunden, der auf ungefähr 160 Seiten 25 Parthien, Präludien, Ouverturen usw. enthielt. Dem Werk waren die Verse vorgesetzt:

»Ihr, die die Tadelsucht so sehr hat eingenommen,  
Daß ihr vor Wahn und Witz nicht zu Verstand könt kommen,  
Was hat euch die Music, die Unschuld selbst, gethan,  
Daß die auch nicht vor Euch in Ruhe bleiben kan?  
Ihr aber, die ihr sie nach Würden wißt zu schätzen,  
Benützet fernerhin dies unschulds-voll ergötzen,  
Und glaubt, daß keiner nicht derselben Anmuth werth,  
Der nicht, wie sie verdient, sie innig liebt und ehrt.«

Nachforschungen nach dem Verbleib des Werkes — Pasqué hat den damaligen Besitzer angegeben — waren bisher vergeblich. Es ist im

1) Die Akzente und Apostrophe des Originals z. B. *porrò rerum'que* habe ich weggelassen.

2) Pasqué hat, wie aus mehreren Stellen seiner Arbeit hervorgeht, auch den Aufsatz des Darmst. Kalenders genannt und benutzt. Dieser enthält jedenfalls das mitgeteilte Urteil nicht. Es muß also noch eine bis jetzt freilich nicht wieder eröffnete Quelle zu Graupner's Biographie bestehen.

höchsten Maße auffallend, daß ein großer Teil der von Pasqué angeblich benutzten Quellenwerke, so Graupner's Darmstädter Opern, spurlos verschwunden ist.

Dem Klavierspieler Graupner widmet der mehrfach angezogene Aufsatz des Darmst. Kalenders die Worte:

»Graupner war gewiß einer der vorzüglichsten Componisten seiner Zeit, ein Kenner; die ihn in seinem mittleren Alter noch gehört haben, bezeugen, daß er zugleich eine Bewunderungswürdige Fertigkeit auf dem Klavier besessen habe; diese verlor sich aber wieder in seinen älteren Jahren, bei mehreren Geschäften und weniger Uebung.«

Nach summarischer Aufzählung der anderen Kompositionen Graupner's macht der unbekannte Verfasser des Aufsatzes uns noch mit einem unvollendeten Plane des Meisters bekannt. Es handelte sich um ein theoretisch-praktisches Werk, »welches mittelst eines willkürlichen Satzes die Mannigfaltigkeit der Harmonie, durch Versetzung der Töne, Veränderung der Punkten, Tactarten, Ruckungen u. dgl. zeigen sollte; allein er ließ es nachher liegen, weil er unter der Arbeit so häufige Abänderungen fand, daß er nicht glaubte in seinem Leben mit dieser Materie fertig zu werden, und endlich an der Möglichkeit dieses Unternehmens selbst zu zweifeln anfieng.«

An dieser Stelle auch nur zusammenfassend der Manuskript gebliebenen Kirchenmusiken, zu denen der Fürstl. Superintendent J. C. Lichtenberg die Texte herstellte<sup>1)</sup>, der Sinfonien, Ouverturen, Sonaten, Konzerte usw. Graupner's zu gedenken, wäre zwecklos. Ihre Rubrizierung und Würdigung muß einer besonderen Darstellung vorbehalten bleiben.

Als ein zeitgenössisches Urteil sei der Abschnitt des Aufsatzes aus dem Darmst. Kalender mitgeteilt:

»Aber Schalen sind dieses (die gedruckten Klavierkompositionen) gegen seinen körnigten Kirchenstil. Er dachte sich die Kirchenmusik so hoch, ehrwürdig und heilig, daß er sie von dem Opern- und Kammerstil himmelweit unterschied; der Fremde, der ihn zum ersten Mal hörte, staunte und währte in eine andere Welt versetzt zu seyn. In dieser Musikart arbeitete er mit Fleiß, Pünktlichkeit.

1) Joh. Conr. Lichtenberg, geb. 1689 zu Darmstadt; Vicar in Neunkirchen 1712, Prediger daselbst 1716, 1729 nach Oberramstadt als Prediger, 1745 1. Stadtprediger in Darmstadt. 1717 verh. er sich mit Henrike, Cath. Eckhard (ältester Sohn, Gottl. Christoph, geb. 25. Aug. 1724). Als Superintendent wirkte L. 1749–1751. Er schrieb neben theologischen Arbeiten: Texte zur Kirchenmusik Darmstadt 1719. 8. 11 $\frac{1}{2}$  Bg. Texte zur Kirchenmusik über die Epistolischen Texte. Darmstadt 1720. 8. 10 Bg. Erbaulicher Gottesdienst in andächtiger Kirchenmusik 1727. 8. 11 Bg. Zur Kirchenmusik gewidmete Texte. 1739. 8. 11 Bgn. Heilsame Worte der Wahrheit, in poet. Texten zur Kirchenmusik 1742. 8. 11 $\frac{1}{2}$  Bg.

Alle Texte zur Kirchen- und Tafelmusik an den Fürstl. Geburtstagen, Leichenbegängnissen usw. Vgl. Strieder a. a. O. Über weitere Beziehungen zu Graupner vgl. oben. Auf die Texte werde ich später zurückkommen.

2. Auch Winterfeld a. a. O. macht diese Bemerkung.

stiller Heiterkeit und sanfter Freude des Herzens. Verband Kunst mit Natur, Pracht mit Einfachheit, Reitz mit Schönheit und bewürkte Erbauung und Vergnügen; war kein sklavischer Nachbeter gleichzeitiger Componisten, sondern selbst Genie mit eigenem Gepräge. Sonderbar ist es, was man bemerkt haben will, daß seine neuere Stücke, die er in seinem Alter kurz vor seiner Blindheit verfertigte, mit mehrerem Feuer und mit vorzüglicher Stärke gearbeitet sind.\*

Wir verfolgen Graupner's Leben bis zu seinem Ausgange weiter. Das Jahr 1739 brachte ihm zwei herbe Verluste. Landgraf Ernst Ludwig starb in diesem Jahre. Sein Nachfolger war Ludwig VIII (1739—68), der des Vaters künstlerische Neigungen geerbt hatte. Wäre er jünger gewesen, als er zur Regierung kam, und das Land weniger durch Schulden bedrückt, so würde vielleicht auch die Oper eine Wiederbelebung erfahren haben. So blieb es in Darmstadt in bezug auf die Kunstpflege im ganzen so, wie es zuletzt unter Ernst Ludwig gewesen war. Wann Opern aufgeführt wurden, läßt sich im einzelnen bis jetzt nicht bestimmen; es wird erzählt, daß der Landgraf öfter von Kranichstein aus, seinem Lieblingssitze, in einem mit sechs weißen Hirschen bespannten Wagen nach Darmstadt gefahren sei, eine Oper zu hören. Ein festes Opernpersonal gab es jedenfalls damals in der Stadt nicht. Die Besoldungsrechnung für 1740 z. B. erwähnt neben 20 Hofmusikern nur die beiden Sängerinnen, Frau Hesse und die Schetky, von denen erstere ein Gnadengehalt von 200 G. bezog. Sie war also damals nicht mehr aktiv. Die Unterhaltung der Hofmusik verschlang noch über 7000 G. jährlich. Ein ohne Zweifel größerer Verlust traf Graupner durch den Tod seines alten Freundes Grünewald, dessen Leiche am 22. Dez. 1739 bestattet wurde. Grünewald war 66 Jahre alt geworden<sup>1)</sup>.

Wir gewinnen mit dieser Angabe den ungefähren Zeitpunkt für die Niederschrift von Graupner's Selbstbiographie, die er an Mattheson für die »Ehrenpforte« schickte: Graupner selbst berichtet über diese Zeit:

»Itzund (also 1740) habe das Glück und die Gnade, solange es Gott gefällt, des nunmehr regierenden Herrn Landgrafens H. D., als Capellmeister zu dienen, wobey mir die gantze Arbeit allein zugewachsen, nachdem der gute Grünewald vor einem halben Jahr verstorben ist. Er bat mich noch auf seinem Todbette, wenn ich schriebe, an E. H. E. (Mattheson) seinen Abschiedsgruss zu vermelden. Ich bin also mit Geschäften dermaassen überhäuffet, daz ich fast gar nichts anders verrichten kan, und nur immer sorgen muss, mit meiner Composition fertig zu werden, indem ein Sonn- oder Fest-Tag dem andern die Hand bietet, auch noch öfters andere Vorfälle dazwischen kommen.«

Der Aufsatz des Darmstädter Kalenders meldet, Graupner habe beinahe 10 Jahre vor seinem Tode, also um 1750, sein Augenlicht verloren; die unfreiwillige Muße habe wenig mit seinem Charakter übereingestimmt —

1) Totenregister Darmstadt.

eine Bemerkung, die schwerlich anzufechten sein dürfte. Aber öder wohl durch Überarbeitung herbeigeführten Erblindung des ist aller Wahrscheinlichkeit nach zu frühe angesetzt<sup>1)</sup>. Da de  
 21 Jahre nach Graupner's Tode verfaßt wurde, ist ein Irrt  
 erklärlich. Zu der Annahme eines solchen Irrtumes nötigt der  
 daß aus den Jahren 1756 und 1758 Schriftstücke von Graupn  
 vorliegen: sie zeigen die Schrift nur insofern verändert, als sie  
 früherer Zeit etwas kleiner erscheint; den energischen Zug, d  
 heit, Schönheit und Deutlichkeit der Buchstaben haben die Sch  
 jedoch mit der älteren Schrift gemein. Freilich stand es da  
 Graupner's geistige und körperliche Kräfte wohl nicht mehr zu  
 Wir hören von Rangstreitigkeiten unter den Kapellmitgliedern,  
 unregelmäßiger Erfüllung dienstlicher Pflichten — Dingen, die  
 nicht geschehen wären, hätte Graupner noch die alte Kraft un  
 besessen. Die Streitereien entbehren des Interesses nicht. Das  
 marschallamt forderte unterm 30. März 1758 Bericht vom Konz  
 Enderle<sup>2)</sup>, der schon damals Graupner *cum iure succedendi* beigege

»D. F. Concertmeister Enderle ist bekandt, was vor unordnunge  
 bey der Fürstl. Hoff Capelle eingerissen, so gar, dass auch Hochf.  
 schafft ein nicht geringes Miszvergnügen verspüren laszen. Nach  
 die Nothdurfft erfordert, dasz hierinnen in Zeiten *remediret* werde  
 besagter Concertmeister Enderle seine gutfindenden Gedancken  
 maszgebl. Bedencken, wie alles *pro futuro* in ordnung gebracht, un  
 und Frieden erhalten werden könne, zu erstatten und einzuschicke  
 statt den 30. Martij 1758.«

Enderle bemerkt in seinem Gutachten, daß die Direktion d  
 mentalmusik »in Ermangelung eines Adelichen Directoris, billig  
 vom Concert-Meister dependiren solle.« Graupner, der Kap  
 wird nicht genannt. In der Sache hat er jedoch das Wort g  
 und einen Punkt des Enderle'schen »Sentiments« berichtigt:

»Wir wissen hier nichts von sogenannten Hoff *Musicis*; alle  
 der hiesigen Fürstl. Hoff Capelle vom ersten bis auf den letzte  
 jeher das *praedicatum* eines Cammer-Musici beygelegt worden, n  
 keinem unter allen, bloß einer so unbegründeten Benennung halt  
 Vorrecht für dem anderen hieraus erwachsen.« Er beruft sich  
 auf die Gepflogenheit unter der vorigen Regierung, allein die A  
 gelten zu lassen; jeder Virtuose aber sei den andern gleich zu a

Der Entscheid des Landgrafen lautete dementsprechend.

Das mitgeteilte Schriftstück ist das letzte, das von Graupn  
 erhalten ist. Am 10. Mai 1760 schlossen sich die Augen des  
 Mannes und trefflichen Künstlers für immer. Zwei Tage darn

1. Pasqué erzählt von einer schon 1746 beginnenden »Augenschw

2) Vgl. Nagel a. a. O. H. u. St. Archiv. Ludwig VIII. Pr. Corr. C

er »mit Christlichen Gebräuchen bey gehaltener Leichenpredigt öffentlich begraben.« Eine Woche darauf folgte ihm sein Sohn Christoph, gewesener Akzessist beim Sekretariate der F. Regierung, in den Tod nach.

Wo Graupner's Grab auf dem alten Friedhof, dem jetzigen Kapellplatze, gelegen, ist unbekannt. Sein Wohnhaus hat nach Pasqué im oberen Teile der jetzigen Louisenstraße gestanden. Wie die im Darmstädter Archive lagernden Grundbücher ausweisen, handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Haus, das in der damals »Die neue Vorstadt« geheißenen Straße gelegen war<sup>1)</sup>. Es gehörte 1772 dem Kammerat Wachter, Graupner's Schwiegersohn, dem wir weiter unten begegnen werden.

[Nekrologe auf Graupner sind ebenso wenig erhalten wie die Leichenpredigt. Das Zeitungswesen stand erst in den Anfängen, und die Notwendigkeit musikalischer Fachblätter stellte sich, nachdem Mattheson, Scheibe, Mitzler und Marpurg vorgearbeitet hatten, erst nach Graupner's Tode heraus.] Jene älteren Männer haben, wie wir schon gehört haben, zum Teil dem Meister persönlich nahe gestanden. Insbesondere Mattheson erwähnt ihn öfter; im »Vollkommenen Capellmeister« spricht er davon, wie sich Graupner, »ehemals sonderslich in Arietten hervorgethan«, und rät, man könne allerlei Läufe und Passagen »in dreygeschwänzten Noten« »absonderlich aus des Herrn Capellmeisters Graupners Clavierstücken und Parthien, worin sonst noch viel schönes enthalten ist,« studieren. Daß diese Art von Passagen in Graupner's Klaviermusik auffallender Art ist, werden wir später sehen. Weiter heißt es a. a. O. S. 481:

»Hier muß ich den H. C. Graupner zu Darmstadt billig rühmen, dessen Partituren so rein geschrieben sind, dass sie mit einem Kupferstiche kämpfen. Er hat mir einige derselben, worin sonst viele wesentliche Schönheiten stecken, unlängst zugesandt, und schreibt dabey . . . . Ich habe mir schon lange angewehnet, auch theils gemust, meine Partituren so deutlich, als möglich ist, zu schreiben, und ändre nicht gerne etwas, um dem Notisten . . . . behülfflich, und des gar zu verdrießlichen täglichen Corrigirens überhoben zu seyn. Es kostet zwar etwas mehr Mühe; schreibe aber selten eher, bis in Gedancken fertig bin.«

Ein Aufsatz in Joh. Ad. Scheibe's »Crit. Musicus<sup>2)</sup>« behandelt in der Form eines Traumbildes ein Gericht, das vor der Ewigkeit über allerlei Musiker gehalten wird. Alle verdienten Männer werden vor den Richterstuhl geleitet, Tugend, Wahrheit und Vernunft reichen ihnen die Hände und tragen ihre Namen zu ehrendem Gedächtnis in ein Buch ein: Fux, Hasse, Händel, Telemann, Bach, Graun, Schmidt, Heinichen, Stölzel, Graupner, Bokemeyer<sup>3)</sup>.

1) Jetzt Louisenstraße 30. Mit voller Bestimmtheit kann das Haus nicht als einst Graupner gehörend angesprochen werden, da direkte Belege nicht zu finden sind.

2) 2 Tl. Hamburg 1740. S. 66ff.

3) Die neue Aufl. des Cr. Mus. von 1745 schafft die nötige alphabetische Ordnung in diese Aufzählung!!

1766 gedachten (Hiller's »Wöchentl. Nachrichten und Anmerkungen über die Musik betreffend<sup>1)</sup>« Graupner's auf Grund der Angaben der »Ehrpforte«; 1781 erschien der Aufsatz des Darmst. Kalenders. (Er widmet dem Menschen Graupner folgende Zeilen:—

»Er war ein Mann von unbescholtenem Character. Sein äußeres Aussehen war zwar ein wenig finster, doch mußte man sich dadurch nicht von seinem Urange abschrecken lassen, denn er besaß ein freundschaftliches Herz. Durch seine Arbeitsamkeit hat er sich vielleicht unter allen Tonkünstlern seiner Zeit auszeichnet und nach Masgabe derselben würde die Menge seiner Musikalien gewiß noch weit ansehnlicher seyn, wenn er minder solid und mit mehr Flüchtigkeit gearbeitet hätte. Er saß zuweilen ganze Tage und Nächte an seinem Pulte und sein unerhörter Fleiß hat vermutlich zur Abnahme seines Gesichtes viel beygetragen. Er ging in demselben so weit, daß er seine Compositionen nicht nur in Partitur verfertigte, sondern auch mehrentheils mit eigener Hand ausschrieb und verschiedene seiner Werke z. B. sein Choralbuch selbst in Kupfer radirte. Während seiner Blindheit bewies er eine bewundernswürdige Geduld, nur zuweilen äußerte er einige Unruhen darüber, daß er die Compositionen, die er im Kopf hatte, nicht zu Papiere bringen konnte, und wünschte, daß es möglich wäre, sie jemand zu dictiren. Sonst hatte er auch, wie man bey jedem großen Manne schon zu vermuthen pflegt, seine Sonderbarkeiten; er wollte durchaus nicht hören, daß er gemahlt würde, und als man es während seiner Blindheit obzusehen sein Vorwissen thun wollte, ward er unwillig, als er es merkte; auch verlangte er vor seinem Tode, daß man alle seine Musikalien verbrennen sollte, welcher Befehl aber freylich zum Besten der musikalischen Welt unbefolgt blieb. Er würde sich auch vielleicht gegenwärtige Biographie verbeten haben, wenn er sie vermuthet hätte, doch halten wir es nicht vor Pflicht, der ein wenig übertriebenen Bescheidenheit eines verdienten Mannes hierinnen nachzugeben.«

\* \* \*

Sogleich nach Graupner's Tode suchte<sup>2)</sup> Oberhofmarschall von Wallbrunn seinen künstlerischen Nachlaß für den Hof in Besitz zu nehmen. Aber die Rechtsnachfolger des »geschickten und berühmten Mannes«, der Advokat Graupner, sein ältester Sohn, und des Kapellmeisters Schwiegersohn, Kammer-Referendar Wachter, waren zur Herausgabe des Nachlasses nur gegen eine Entschädigungssumme bereit. Sicherlich leiteten Wallbrunn die besten Absichten: er wollte den seiner »Natur nach werthen Schatz« nicht verzettelt wissen, und so schlug er dem Landgrafen vor, für die Herausgabe des »größten Capitals« von Graupner's Hinterlassenschaft (in Frage kam für ihn nur des Meisters Kirchencompositionen) den Erben aus der vakant gewordenen Besoldung »pro acquitate« einen Teil zu bewilligen. Ludwig VII. entschied, daß, damit von der Hinterlassenschaft »nichts nicht jemahls« angewendet werden könnte, die genau zu verzeichnenden Musikalien unter festem Verschuß genommen werden sollten; er, der Landgraf, sei Erbe von Graupner's Gage; da die Zeiten sehr schlecht seien, solle keinem der Kapellisten davon etwas ausgehändigt werden; (!) die gestochenen Musikalien gehörten d

1) S. 212 f.

2) Die Akten der Verhandlungen sind bis zum Jahre 1765 erhalten. Von den späteren Dokumenten, die Pasqué offenbar benutzt hat (s. u.), habe ich nichts Gesicht bekommen.



Familie Graupner's, »Kirch- und Taffell Musikalien NB davon abgesondert, denn der hoch berühmte Capell Meister Graupner Gage Leben lang gehabt auch behalten; so kan Niemand nicht mit Recht und Fug jetzo wollen Seine gemachte arbeit verkauffen, denn Solche im Dienst gemacht, auch *Eo ipso* mir gehören.« Diesen Entschluß gab der Landgraf am 28. Mai 1760 kund. Selbstredend waren die Erben damit nicht einverstanden, und so begann ein in seinen Einzelheiten und wegen der prinzipiellen Bedeutung der Frage nicht uninteressanter Rechtsstreit, der freilich nicht bis zum letzten Entscheide durchgefochten wurde. Man mag über die juristische Seite der Angelegenheit denken wie man will (erst in unseren Tagen beginnt man ernstlich an der Lösung der Frage zu arbeiten, die ja heute in jedem Fabrikbetriebe eine wichtige Rolle spielt): daß vom Standpunkte einfacher bürgerlicher Moral-Begriffe der Landgraf zu seinem Vorgehen nicht berechtigt war, kann keinem Zweifel unterliegen. Aber im Zeitalter des Absolutismus litten die Fürsten im allgemeinen weniger denn je an moralischen Anwandlungen. Allein auch die Erben blieben fest und waren voll froher Erwartung einer »erlecklichen *bonificirung*«, auf die sie in Anbetracht des Umstandes, daß ihr Vater »in der That mehr als gewöhnlichen Fleisz« bewiesen habe, und auch deshalb Anspruch zu haben meinten, weil »sich unter uns noch einige (nämlich Kinder) befinden, die noch gar gering versorget, und zum Theil, kränklichen Leibes Umstände halber, gänzlich ausser Stande sind, zu ihrem Unterhalt etwas erwerben zu können, und überdeme der, von unserem verstorbenen Vater hinterbliebene Musicalische Reichthum, auszer leyder! der sich in der Welt erworbenen *renommée*, beynahe das einzige Erbschafts Stück ist, das uns nach seinen, in die Ein und Fünfzig Jahre lang, mit gantz auszerordentlichem Fleisz, Eiffer und Devotion, geleisteten unterthänigsten Diensten, verbleibet« . . . Eine Antwort erfolgte nicht, so daß die Erben am 19. November sich zu einer zweiten Bittschrift genötigt sahen. Das Rats-Kollegium beschäftigte sich zwar mit der Frage, der Entscheid des Fürsten aber wurde nicht eingeholt. Noch im Januar 1761 war kein Beschluß gefaßt; so petitionierten die Kinder Graupner's abermals. Die Meinungen im Geheimen Rate waren geteilt. Ganz auf Seiten des Fürsten stand Herr von Riedesel, der aber gleichwohl den Erben gönnte, wenn »*Princeps clementissimus ex mira gratia* etwan 400 fl. gnädigst resolviren wolte.« (!) Am 12. Februar machte der Geheime Rat endlich eine Eingabe an den Landgrafen: die Majorität sage, die Musikwerke Graupner's und besonders die Partituren könnten den Erben nicht vorenthalten werden, und es sei demnach eine Entschädigung zu zahlen, die sie mit 400 G. ansetze. Der Landgraf entschied am 28. März, das Oberhofmarschallamt solle die Erben vor sich fordern, sämtliche Kirchen- und Tafelmusiken an sich nehmen und die Abfindung »so gut als möglich zu tractiren« suchen. Man sieht, daß auch in diesem Falle wieder einmal von dem Grundsatz des *Noblesse oblige* abgewichen wurde. Wie der Landgraf blieben auch jetzt die Erben hart; sie erklärten es für notorisch, daß Graupner's Kompositionen der Art seien, »daz wohl ein dergleichen Vorrath schwerlich bey einem Capellmeister vorzufinden seyn würde, und dadurch der Dienst sowohl in der Kirche als bey der Tafel und andern Vorfällen gleichsam auf ewige Zeiten hinaus festgesetzt werden könnte.« Schließlich rückten sie mit schwererem Geschütze auf und erinnerten den Fürsten an sein und seines Vaters Wort, für Graupner's Familie sorgen zu wollen. Sie hofften also, »daz . . . vor sehr

billig angesehen werden würde, wenn sie sich vor den grossen Musicalischen Reichthum, welcher zumahlen, ohne Ruhmredigkeit zu melden, überall ein ganz besonderen *applausum* fände und zum Theil, was nemlich die Tafel- und andere Musiquen anbetreffe, ausser (d. h. außerhalb) seiner (Graupner's) Obliegenheit, mit sehr schweren und grossen Kosten aus allen Orten der Welt, mit Anwendung seines eignen Vermögens, wären angeschafft worden (!) sich Vier noch lebenden Kinder, und so lang eines von ihnen am Leben, vom Ablauf des ohne dem zu genießen habten Sterb- und Gnaden-Quantals an zu rechnen, eine jährliche Pension von 450 G. und zwar in 350 baar Geld aus der *vacanten* Besoldung ihres Vaters sodann in 100 G. denen darvon zu geniessen habten *naturalien* unterthänigst ausbäther. Sie bezogen sich dabei, ohne anderer Beispiele zu gedenken, auf den Churfürstl. Kapellmeister Heinichen, dessen Kinder mit einer jährlichen Pension von 500 Gulden abgefunden worden seien, »obgleich deren Vater, wie weislich kundig, dasjenige weder in Ansehung der Länge der Zeit noch in Ansehung der Arbeitsamkeit bey weitem nicht *praestiret* hätte, was von ihrem verstorbenen Vater wirklich vor Augen liege.« Schließlich erklärten sie, mit einer Bewilligung ihrer Forderung für 10 Jahre zufrieden zu sein. Noch immer kam die Sache nicht in Fluß; veräußern durften die Erben lauter auf einem strengen Befehle des Landgrafen vom Nachlasse Graupner's nicht. So kam das Jahr 1765 heran. Es brachte abermals eine Petition an den Landesvater: Die Erben hätten bis jetzt den Befehl, nichts von der Musicalischen Hinterlassenschaft zu verkaufen, in der Hoffnung befolgt, »dass für die Abtretung so beträchtlicher Musicalien, um so ehender in h. Gn. uns ein gewisses Entgelt werde gereicht werden, als unser Vatter bey seinen Lebzeiten davon kein einzigen Sonntag, vielweniger einen gantzen Jahrgang an frembde, gegen sich Ihm öfters dafür an gebothene starcke Bezahlung gelangen lassen, mithin nach dem Beyspiele anderer berühmten Capell Meister mit seiner Arbeit weder einen Handel getrieben, noch dafür wie diese eine doppelte Besoldung gezogen, sondern jene lediglich seiner gn. Herrschaft geweyhet hat.

Unter diesen Umständen kan es uns also nicht anders als zu einer höchst wehmüthigen Empfindung gereichen, wenn wir äusserlich vernehmen müssen, als solten gedachte Compositionen nicht mehr für unser Eigenthum, sondern als eine Sache angesehen werden, die unserm Vatter durch seine Besoldung schon bey dessen Lebzeiten seye bezahlt worden.« Sie berufen sich weiter auf die Gepflogenheit anderer Höfe (vgl. u.): dort seien die Arbeiten eines Capellmeisters, sobald sie aufgeführt seien, dessen völliges Eigenthum.

Sie bäten um so mehr, ihnen eine genügende Entschädigung für die Hinterlassenschaft zu bewilligen, »als wir uns noch nicht erkühnt, der Gnade wohnheit nach bloß auf die Verdienste eines Vatters, voreiliger weise um eine Gnade anzusuchen, und wir ausserdeme einen Bruder zu verpflegen haben, dessen kränkliche Umstände alleine hinreichend seyn könnten, um zu dieser unterthänigst demüthigsten Bitte zu bestimmen.«

Ein amtlicher Bericht aus Anspach, der bekundete, daß »der Wittib des letztvorigen Capell-Meisters vor die ausgelieferte Compositiones ihres verstorbenen Mannes ein *proportionirtes* Geld-Quantum« von Herrschafts wegen gereicht worden sei, und ein Schreiben Benda's (beglaubigte Copie) unterstützten das Gesuch. Der Brief lautet:

»Es ist mir von des . . . . . Capellmeisters Herrn Christoph Graupner's hinterlassenen Erben folgende Frage zu beantworten vorgelegt worden: ob d

Herrn Langrafen Hochfürstl. Durchlaucht die von dem seeligen Herrn Capellmeister verfertigte Kirchen-Stücke ohnentgeltlich zurück behalten, oder ob sie von dessen Erben als eine ihm eigenthümlich zu stehende Sache angesehen und damit nach ihrem Gut befinden verfahren werden können.

Diese Frage richtiger zu beantworten sind nachstehende drey Punckte zu erwägen angegeben worden. Erstlich seye bey der Annahme des Herrn Capellmeisters hievon nicht das mindeste gedacht worden.

Zweytens Seye von Ihm Kein einziges Stück für Auswärtige abgeschrieben worden.

Drittens Wäre dem Herrn Capellmeister von Sr. Hochfürstl. Durchlt. dem Herrn Landgraffen ein *Copiste* gehalten (?) und das nöthige Papier hergegeben worden.

Was den ersten Punckt betrifft, so liegt klar am Tage, dasz man ein solches Anmuthen sich gar nicht in den Sinn kommen lassen, jemals von Seiten des Hofes auf die verfertigte Musick nur den mündesten Anspruch zu machen, maßen dieses als eine Ausnahme, da an andern Höfen über diesen Punckt gar kein zweiffel entstehet ausdrücklich hätte müssen erwehnet und festgesetzt werden.

Der zweyte Punkt, welcher zur Entscheidung nichts beytragen kann, zeigt vielmehr von einer großen Gefälligkeit des seeligen Herrn Capellmeisters, indem es demselben allemal frey gestanden seine Music, als eine völlig eigenthümliche Sache, an auswärtige Liebhaber zu *communiciren*.

Was endlich den Dritten Punckt anlangt, so geniese ich von Sr. Herzogl. Durchlt. allhier gleiche Vortheile, nur noch mit dem Unterschied, daß mir statt einem Copisten deren zwey gehalten werden. Dessen allem ohngeachtet verbleiben meine in hiesigen Diensten verfertigte Musicalien nach meinem Absterben meinen Erben als ein völliges Eigenthum, und stehet denenselben frey, damit zu verfahren, wie sie es für gut befinden. So sind auch die Erben meines Vorfahren des Herrn Capellmeister Stölzels die von Ihm verfertigte Jahrgänge, von Sr. H. D. für eine beträchtliche Summe erkauft worden. Da dieses nicht allein hier sondern so viel ich weisz auch an anderen Höfen auf gleiche Art gehalten wird, so bin ich der Meynung, dasz denen Graupnerischen Erben ihre Freyheit mit denen vorhandenen Musicalien, blos nach ihrem Guth finden zu handeln im mindesten nicht eingeschränckt werden könne. Dasz es an hiesigem Hofe wirklich so gehalten und alles auf verlangen weiter bestärcket werden könne, bezeuge ich durch meine eigenhändige Unterschrift u. bey gedrucktes Pettschaft.

Gotha d. 27ten Aug. 1765

Georg Benda  
Fürstl. Sächs. Capellmeister.

Die Antwort des Landgrafen erfolgte am 29. Oktober 1766 und bestand — in der Feststellung der Tatsache, daß der eingeforderte Bericht noch nicht eingetroffen sei! Dagegen wehrten sich die Räte auf ihre Art in ziemlich energischer Form, doch wurde vorsichtshalber der springende Punkt nochmals berührt und von ihm aus — der Höflingsweg, der zur ersten Meinungsäußerung des Fürsten zurückkehrte, angetreten. Es heißt in dem Berichte nach Erwähnung der 450 G., die die Erben als eine Jahrespension erbeten hatten:

»Nachdem man aber nicht nur unter dem 12ten Febr. d. a. (?) bey dem Geheimen Rats Collegio der Meinung gewesen, dasz die Graupnerischen Erben es als eine Gnade zu erkennen haben würden, wenn *Serenissimus* denenselben etwa 400 fl. überhaupt zu schenken gndst geruhen wollten, sondern bereits vorhero auch Ihre

Hochfürstl. Durchl. in dem von Höchstdemselben eigenhändig abgefaßten gndst. Decret vom 28. May 1760, so den 28. Mart. A. 1761 nochmals bestätigt worden ausdrücklich zu erkennen gegeben haben, daß, da der Capellmeister Graupner d. Capellmeistergage lebenslang gehabt und behalten, niemand mit Recht und F. seine gemachte Arbeit abermahl verkauffen möge, denn solche i. Dienst gemacht auch *eo ipso* Höchstdemselben zu gehören.«

Bei dieser Sachlage habe der Geheime Rath die Angelegenheit als erledigt angesehen, aber es Serenissimi bekannter Milde anheimgegeben, *ex mi. gratia* 400 G. zu bewilligen »ein vor allemahl«. Zuletzt wurde noch d. Rent-Kammer um ihr Votum angegangen (es erfolgte unterm 19. Nov. 1766) und dann beschloß der Geheime Rath der Herren v. Riedesel, v. Gemminge und von Buri, es bei der mitgeteilten Entschließung vom 5. November zu belassen. Was der Landgraf zu diesem Ausgange der Sache (26. Nov. 1766) gesagt hat, ist nicht bekannt geworden. Nach Pasqué's Angaben<sup>1</sup>, zog sich die Verhandlungen bis in die Regierungszeit Ludwigs IX. hin. Tatsache ist, daß der Schreiber des mehrfach erwähnten Aufsatzes im H. I. Kalender 1781 über die Absicht der Graupner'schen Erben, den Nachlaß zu verkaufen, spricht. Erst 1819 gelangten die Kompositionen in den Besitz des Gr. Hauses. Von da aus gingen sie in den Bestand der Bibliothek der Hofmusik, später in den der Gr. Hofbibliothek in Darmstadt über.

Es versteht sich von selbst, daß die hartnäckig geführten Kämpfe um den Besitz des musikalischen Nachlasses Graupner's nicht gerade günstig auf die Verhältnisse der Kapelle einwirkten. Balth. Hertzberger<sup>2</sup>), der damals die Kirchenmusik in Darmstadt leitete, klagte im Februar 1766, wie schwer es ihm falle, die passenden Musikstücke aus dem Besitze von Graupner'schen Erben zu »choisiren«, und gleichsam heraus pressen zu müssen. Schwerer sei jedoch noch, die Aufführungen selbst zu Stande zu bringen: er, der Bassist, müsse gar oft auch noch den Tenor- und Sopran-Part »wo es thunlich« übernehmen. Werde das nicht besser, so müsse die Musik an den Sonntag-Nachmittagen unterbleiben; sollte ein Bassist stets die Sopranstimme ersetzen, »da wäre die Metamorphosis allzu gross. Die eine Sängerin (Schetky) stehe in der Abnahme, die andere (Lepri) wolle sich mit der deutschen Sprache nicht befreunden. »Da aber nun dieses Manquement offenbahr vor Augen liegt, so hielte davor, wenn ein F. O. H. Marschall sein Amt es dahin brächte, dass *ratione* der Graupner'schen Kirchen Musique die *quaestio an? decidiret*, ein richtiger *Catalogus* darüber formiret, und denjenigen, so solche dirigiret, zur Verwahrung übergeben würde.« . . .

Ein traurigeres Postludium ist schwerlich jemals dem Andenken eines bedeutenden Künstlers erklungen.

1) A. a. O. S. 725 f.

2) Vgl. Nagel a. a. O. S. 64 ff.

## Zur Verzierungslehre<sup>1)</sup>.

Von

**Hugo Leichtentritt.**

(Berlin.)

**Hugo Goldschmidt**, Die Lehre von der vokalen Ornamentik.

Erster Band: Das 17. u. 18. Jahrhundert bis in die Zeit Gluck's. Charlottenburg, Paul Lehsten. 1907.

**Adolf Beyschlag**, Die Ornamentik der Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1908.

Je mehr man sich in neueren Zeiten mit der Musik früherer Jahrhunderte beschäftigt hat, desto dringender wurde das Bedürfnis nach einer deutlichen Erklärung jener zahlreichen Abkürzungen, die man sowohl im instrumentalen wie auch vokalen Stil für gewisse Tonformeln angewendet hat. Besonders im 17. und 18. Jahrhundert ist die Zahl und Mannigfaltigkeit dieser Verzierungszeichen so groß, die Bedeutung selbst der gleichen und ähnlichen Zeichen oft so verschieden bei verschiedenen Meistern, sogar bei einem und demselben Meister zu verschiedenen Zeiten, daß selbst Kenner nur zu oft durchaus in Verlegenheit geraten wegen der richtigen Ausführung. Eine Zeitlang halfen sich viele Herausgeber älterer Werke in etwas naiver Weise, indem sie einfach alle Verzierungen oder den größten Teil davon ausließen, mit der Begründung, alle diese Schnörkel seien ein alter Zopf, der in unserer Zeit ganz überflüssig geworden sei, sich höchstens durch die früheren tonarmen Instrumente rechtfertigen ließe. Indes die letzte Stunde dieser bequemen Ausflucht hat schon geschlagen. Die Forderung nach einem stilvollen Vortrag älterer Meisterwerke wird immer dringlicher, und man erkennt immer mehr, daß auch genaue Kenntnis der Ornamentik einen nicht unwesentlichen Teil der Stilerkenntnis ausmacht. Es gehört dazu auch eine Klärung der sogenannten »willkürlichen«, d. h. improvisierten Verzierungen in der Arie und im Instrumentaladagio. Dieses richtig erkannte Bedürfnis hat Anlaß gegeben zum Erscheinen der beiden oben angezeigten umfangreichen Bücher über den Gegenstand. Beide behandeln das Thema so umfassend, wie keiner der früheren Versuche, die mehr kleine, orientierende Skizzen waren, als erschöpfende Abhandlungen. Es kommen von älteren Versuchen jetzt noch in Betracht: Dannreuther's »Musical ornamentation«, Hugo Goldschmidt's »Die italienische Gesangsmethode im 17. Jahrhundert«, einige Abschnitte aus Seiffert-Weitzmann's »Geschichte der

1) Der Verfasser der vorliegenden Besprechung war im Auftrage der Redaktion der Sammelbände mit dem Beyschlag'schen Buche schon seit Wochen beschäftigt, als in der Zeitschrift der IMG. für ihn ganz überraschend das Referat von Ettler erschien. Da seine Besprechung erheblichen Raum in Anspruch nimmt und die Sammelbände nur einmal im Vierteljahr erscheinen, mußte mit dem Abdruck länger gewartet werden, als es ihm lieb war. Da er aber zur Sache viel mehr zu sagen hatte, als der Ettler'sche Bericht enthält, so wollte er, im Einverständnis mit der Redaktion der Sammelbände, seine mit erheblichem Aufwand an Zeit und Mühe geschriebene Besprechung nicht zurückziehen. Wenn sie, wie er glaubt, zur Klärung des Sachverhalts in dieser für die Musikwissenschaft sehr wichtigen Frage mancherlei beiträgt, so ist ihr Erscheinen von selbst gerechtfertigt.



Klaviermusik« und zwei Dissertationen von Fr. Kuhlo »Über melodische Verzierungen in der Tonkunst« (1896) und M. Kuhn »Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jahrhunderts« (1902). Kein Zweifel, daß eine Lehre der Ornamentik, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen soll, recht bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden hat. Wer aber die Arbeit erfolgreich bewältigt, der hat ein Buch von dauerndem Wert geschrieben. Sehen wir zu, wie die beiden vorliegenden Bücher ihre Aufgaben gelöst haben.

Goldschmidt's Buch (228 Seiten Text, dazu Anhang von 92 Seiten Musikbeispielen) beschränkt sich auf die Gesangsmusik des 17. und 18. Jahrhunderts bis zu Gluck, behandelt aber diesen Ausschnitt so gründlich, klar und verständlich, daß man hier wohl von einer erschöpfenden Darstellung reden darf, die strengen wissenschaftlichen Anforderungen durchaus standhält. Der Verfasser begnügt sich nicht mit einer Interpretation der abkürzenden Zeichen, sondern er gibt eine regelrechte Geschichte eines jeden einzelnen Ornaments, verfolgt sein Auftreten, seine Weiter- oder Umbildung durch die verschiedenen Jahrzehnte und Schulen hindurch. Bei dieser Behandlung kommen eine Menge interessanter Dinge zur Erörterung, die auf das Wesen des alten Sologesanges ein sehr erwünschtes Licht werfen. Die improvisierten Verzierungen, eingelegten Kadenzen, die für das ganze 18. Jahrhundert eine große Bedeutung haben, erfahren eine sehr dankenswerte eingehende Behandlung; gerade dieser schwierigste Teil der Ornamentik war bisher durchaus vernachlässigt worden, wenn man von Kuhn's und Chr. Sander's Studien (über Zacconi) absieht, die sich aber nur auf das 17. Jahrhundert erstrecken. Für Händel- und Bach-Aufführungen, die ja für unser öffentliches Musikleben vor allem anderen in Betracht kommen, ist durch diese Untersuchungen ein fester Boden gefunden, was den Umfang und die Art der Ornamentik betrifft. Es seien diese Kapitel deswegen der genaueren Prüfung empfohlen seitens der Dirigenten, Sänger, Musiker, die über den herkömmlichen Schlendrian in Sachen Händel-Bach hinausstreben. Goldschmidt bietet hier nicht nur abstrakte, wissenschaftliche, geschichtliche Erörterungen, sondern er macht praktische Vorschläge bis in Einzelheiten hinein. S. 157—222 seines Buches bieten eingehende Analysen der Sologesänge aus Händel's »Samson« und »Josua«, aus Bach's »Matthäuspassion« und »Johannespassion«, aus Gluck's »Orpheus.« Diese Vorschläge zur stimmungsgemäßen Auszierung verdienen die sorgfältigste Prüfung, weil hinter ihnen die Autorität eines wirklichen Kenners dieser Dinge steht. Sie wollen nicht als verbindliche Vorschriften gelten, sondern eben nur als Vorschläge, wie die Aufgabe etwa gelöst werden könnte. Besonderen Wert erhalten sie durch die eingehende geschichtliche und ästhetische Begründung, die Abwesenheit jeglicher willkürlichen Zutat. Das Geschichtliche ist so fest fundiert, daß ich nur ganz wenige Urteile finde, denen ich nicht beistimmen kann. Ich vermisse eine Berücksichtigung von Graun und Hasse, die sicherlich nicht ergebnislos gewesen wäre. Manche Abschnitte erheben sich über die Erörterung des engeren Themas hinaus zu wertvollen Skizzen, wie z. B. das Kapitel Alessandro Scarlatti (S. 35—45), meines Erachtens die beste Orientierung über diesen Meister, die gegenwärtig überhaupt zu finden ist; auch der Abschnitt über Reinhard Keiser bringt mancherlei Neues von Belang. Von hervorragendem Wert sind die zusammenfassenden Kapitel über die Geschichte einzelner Verzierungen, des Trillers in der französischen Musik



(S. 67—73), des Trillers im 18. Jahrhundert (S. 119—126), über Passagen und Kadenzen (S. 130—153), die Vorschläge (S. 101—114). Über alles dies und ähnliches kann ich mich hier kurz fassen, da diese Kapitel bei Besprechung des Beyschlag'schen Buches weiter unten vergleichsweise noch häufig herangezogen sind. Mit der Ansicht, daß Heinrich Albert »über die Monodien der Italiener weit hinaus geht« (S. 87), bin ich nicht einverstanden. Ich glaube vielmehr, daß die deutsche Monodie des 17. Jahrhunderts hinter den italienischen Mustern beträchtlich zurückbleibt. Die Belege dafür findet man in meiner soeben erschienenen Bearbeitung des 4. Bandes der Ambros'schen Musikgeschichte, in dem Kapitel: »Monodische Kammermusik bis gegen 1650«.

Der gewichtigste Einwand, den ich gegen das Goldschmidt'sche Buch zu machen habe, richtet sich gegen die Tendenz des Verfassers. Einerseits bestrebt er sich mit dem besten Erfolge, die verwickelten Fragen der Ornamentik zu lösen, andererseits verkleinert er das Ergebnis seiner Untersuchungen durch die Ansicht, die nun wieder gefundene echte Ornamentik habe praktischen Wert »nur insoweit sie sich auch dem musikalischen Empfinden des modernen Hörers eignet.« (S. 3.) Damit ist der Willkür wiederum ein breiter Weg geöffnet. Wer ist denn eigentlich der »moderne Hörer?« Und auch das musikalische Empfinden ändert sich beständig, sowohl beim Einzelnen, wie auch in dem, was man den herrschenden Geschmack einer Epoche nennt. Ganz im Gegenteil, wenn die Forschung die Stileigentümlichkeiten älterer Kunstwerke glücklich gefunden hat, so muß das Bestreben der praktischen Ausführung sein, dem stilvollen Vortrag sich soweit als irgendwie möglich zu nähern. Für die Vortragsweise müssen feste Normen gegeben werden; erst innerhalb dieser soll die Persönlichkeit des Vortragenden sich geltend machen. Gerade darin liegt der Unterschied zwischen Stil und verwildertem Naturalismus. Über diesen Punkt herrschen überhaupt so verworrene Anschauungen, daß eine eingehende Behandlung unserer Stellungnahme älteren Stilprinzipien gegenüber durchaus notwendig wäre. Die Puristen stellen die Forderung, man müsse ein Kunstwerk so aufführen, wie es der Schöpfer seinerzeit unter den günstigsten Umständen hätte tun können. Andere behaupten, es wäre gar nicht möglich sich in die Anschauungen und Empfindungen einer lange vergangenen Epoche zurückzusetzen, daß jede Epoche sich die Werke der Vergangenheit nur unter ihrem eigenen Gesichtswinkel zurechtlegen könne und auch dürfe. Es wird sogar die Meinung verfochten: »wir vermögen die Kunstwerke der Vergangenheit nur noch entwicklungsgeschichtlich, nicht mehr ästhetisch zu erfassen.« Wie weit zurück erstreckt sich wohl diese Vergangenheit? Vermögen wir Bach noch zu erfassen, Heinrich Schütz dagegen nicht mehr? Oder können wir nur die Werke der Gegenwart erfassen? Auch diese vielleicht nicht? — sind doch so viele große Meister erst von der Nachwelt gewürdigt worden! Oder können wir gar nichts ästhetisch erfassen? Man sieht, zu welchen Absurditäten diese Anschauung führt. Ich halte diese Meinung für eine durchaus unzulängliche. Was echte Kunst ist, d. h. was kunstgemäßer Ausdruck einer starken, reinen Empfindung ist, das ist dem Kunstverständigen immer einleuchtend, so alt es auch sein mag, — wohlgemerkt dem Kunstverständigen, nicht dem »modernen Hörer« oder »uns« schlechthin. Die chinesische und japanische Mal- und Zeichenkunst ist dem Kenner durchaus verständlich und sympathisch, und den Geist eines Madrigals von Marenzio, einer Mo-

tette von Palestrina, einer Arie von Scarlatti, sollte ein Kenner der Musik nicht erfassen können? Wäre es nicht Barbarei, wenn man versuchte in die chinesische Malerei Perspektive hineinzubringen, um diese uralte, uns fremdartige Kunst leichter verständlich zu machen? Nicht weniger Barbarei ist es, ein musikalisches Kunstwerk mit allerlei modernen Retouchen aufzuführen, unter Außerachtlassung wesentlicher Erfordernisse, nur um es »uns« angeblich leichter verständlich zu machen. Der vielzitierte Satz, »jede Epoche hat das Recht auf ihre Auffassung«, bezieht sich nur zu häufig auf die Irrtümer, die jede Epoche aus Unwissenheit macht, und ist zumeist nur eine Beschönigung dieser Unwissenheit. In anderen Künsten ist diese Irrlehre schon längst überwunden, in der Musik spukt sie noch immer. Wie hat man im 17. u. 18. Jahrhundert die antiken Skulpturen restauriert, der »Auffassung« des Zeitalters entsprechend! Heute, wo die Kenntnis des antiken Stils wesentliche Fortschritte gemacht hat, erkennt man wenigstens, wie verfehlt eine solche Restauration auf Glätte und Gefälligkeit hin ist. Ähnlich in der Baukunst. Nur in der Musik ist es anders. Da redet man noch immer von einem reinen Bach- und Händel-Stil, obschon man in Orchesterbehandlung, in Generalbaßausführung, in Vortragsweise und auch in Auszierungen ganz ungeniert phantasievoll verfährt, seine »Auffassung« betätigt, indem man hier hinzufügt, dort hinwegläßt, nach der Maßgabe des eigenen »musikalischen Empfindens«, des angeblich angeborenen »Stilgefühls«.

Glücklicherweise setzt diese seltsame Anschauung Goldschmidt's den Wert seines Buches nicht herab. Man kann sie ruhig streichen, ohne daß davon seine Untersuchungen betroffen würden. Zudem befolgt er seine eigene Maxime gar nicht; die praktischen Vorschläge, die er betreffend die Auszierung Bach'scher und Händel'scher Gesänge macht, entsprechen durchaus den Ergebnissen seiner Untersuchungen über den Stil dieser Meister. Es muß dieser Punkt besonders betont werden, weil bei minder sachkundigen Musikern Mißverständnisse leicht eintreten könnten. Goldschmidt ist zwar ein Gegner der Chrysander-Seiffert'schen Auszierungstheorie, aber vertritt durchaus die Meinung, daß Auszierungen der Sologesänge an der richtigen Stelle als etwas Wesentliches zum Händelstil gehören; nur wünscht er diese Auszierungen nach einem anderen System als Chrysander-Seiffert. Der Streit geht nicht um das »was«, sondern um das »wie«. Beyschlag dagegen will alle Verzierungen aus Händel's Oratorien durchaus verbannt sehen. Schon ist der Fall eingetreten, daß Anhänger Beyschlag's in dieser Frage Goldschmidt als einen Parteigänger Beyschlag's bezeichnen. Diese Annahme ist nicht im mindesten zutreffend. Goldschmidt verlangt sogar bisweilen auch bei Bach eingelegte Kadenzen, obschon Bach die Kadenzen meistens selbst ausschreibt.

Eine bequeme Lektüre ist Goldschmidt's Buch durchaus nicht; es verlangt ein regelrechtes Studium. Ich glaube aber, daß der ungemein verwickelte Gegenstand eine gründliche Darstellung in einfacher, leicht übersichtlicher Form kaum zuläßt. Zur Erleichterung des Studiums hätte ein ausführliches Register wohl gute Dienste geleistet. Auch die Anordnung der Notenbeispiele nach Buchstaben, anstatt nach fortlaufenden Ziffern oder mit Hinweisung auf Seitenzahlen, ist unpraktisch; sie verursacht dem Leser Mühe und Zeitverlust. Den großen Wert des Werkes berühren jedoch diese Ausstellungen nicht. Ich halte Goldschmidt für den berufenen Fachmann auf dem Gebiete der Ornamentik und wünsche ein baldiges Erscheinen des angekündigten

zweiten Bandes der Verzierungslehre, der sich mit der neapolitanischen Schule, mit Mozart und der klassischen Epoche beschäftigen soll.

Adolph Beyschlag's »Die Ornamentik der Musik« tritt mit gewichtiger Unterstützung in die Öffentlichkeit. Das 285 Seiten Groß-Oktav umfassende Buch ist bezeichnet als Supplementband der Sammlung: Urtext klassischer Musikwerke, herausgegeben »auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin«. Um ohne weitere Umschweife zur Sache zu kommen: Ich glaube, die Akademie hat mehr veranlaßt, als sie verantworten kann. Alles in allem erweist sich das Beyschlag'sche Buch, einige Teile ausgenommen, als eine durchaus ungenügende Lösung der Aufgabe. Die Begründung dieser Behauptung folge hier.

Die Anlage zeigt meines Erachtens einen empfindlichen Fehler, indem das Buch vollgepfropft ist von tausenden von Musikbeispielen, der erläuternde Text aber viel zu kurz und bündig ist. Es ist sehr schwer, sich in dieser Fülle von Beispielen ohne die Führung eines erläuternden Textes zurechtzufinden. Vergebens fragt sich der Leser, was diese Menge Beispiele beweisen soll. Dabei geht alles bunt durcheinander; Vokal-, Instrumental-, Solo-, Ensemblemusik sind durcheinander gemengt, als ob diese Unterschiede für die Ausführung ganz gleichgültig wären. Man bleibt ganz im unklaren darüber, womit sich der Autor eigentlich beschäftigen will. Die erste Sorge hätte sein müssen, den Begriff »Ornamentik« zu definieren und abzugrenzen. Davon keine Spur. Nun kann »Ornamentik« vielerlei bedeuten: 1. abkürzende Zeichen für gewisse Tonformeln auszierender Art. 2. ausgeschriebene Verzierungen im engeren Sinne, wie die sogenannten Koloristen des 16. Jahrhunderts sie z. B. in ihren Diminutionen anwenden. 3. ausgeschriebene Melismen, Fiorituren, Tonmalereien, wie sie die Motetten-, Madrigal-, Kantatenliteratur als einen wesentlichen Bestandteil enthält. 4. improvisierte Auszierungen, Kadenzen. Von diesen 4 Klassen sind die erste und vierte die schwierigsten und für den vorliegenden Zweck wichtigsten, die beiden anderen geben keine Rätsel auf, da es sich bei ihnen ja um vollständig in Noten ausgeschriebene Verzierungen handelt. Sie können aber als Anschauungsmaterial, als Beweismittel für die Gepflogenheiten einer gewissen Stilepoche von großem Nutzen sein und sind deswegen bei passender Gelegenheit wohl heranzuziehen.

Von einer Einsicht in das Wesen seines Themas verrät Beyschlag indessen gar nichts. Er springt ganz willkürlich von einer Art Ornamentik auf die andere über, keine erschöpfend, wohl aber den Leser durchaus verwirrend. Entweder man behandelt die eigentliche Ornamentik, die erste und vierte Gattung, mit Benutzung der beiden anderen Gattungen als gelegentliche Beweismittel, oder aber man behandelt alle Gattungen ausführlich. Beyschlag tut weder das eine noch das andere, vermischt vielmehr die Gebiete in einer unklaren, unwissenschaftlichen Weise. Gern möchte er weite Ausblicke über das ganze Gebiet geben, mit der Autorität des Kenners festgegründete Urteile aussprechen, allein seine sehr bescheidenen, durchaus mangelhaften Kenntnisse der gesamten älteren Musik bis spät ins 18. Jahrhundert hinein verhelfen seinen Bemühungen gar zu oft zu einem für den Sachkundigen fast erheiternenden Erfolg. Der Widerspruch zwischen dem siegesgewissen Ton des Vortrags und der schwachen sachlichen Begründung ist eben zu groß. Ich könnte mich mit einer kurz gefaßten Ablehnung seines Buches begnügen. Allein der Umstand, daß es sich der weitestgehenden Empfehlung von Seiten der

Königlichen Akademie erfreut, läßt befürchten, daß es in der Schätzung minder sachkundiger Leser einen Rang einnehmen wird, der ihm nicht gebührt. Aus diesem Grunde, und damit anderen Versuchen, das Thema zu behandeln, das Zustandekommen nicht unnötig erschwert werde, habe ich die mühevollen Arbeit auf mich genommen, die Anschauungen Beyschlag's zu widerlegen, wo sie zum Widerspruch auffordern. Dies geschieht leider so oft, daß ich mich bei der Auswahl der zu beanstandenden Stellen beschränken mußte, um nicht mit ungebührlich langen Ausführungen die Geduld des Lesers zu erschöpfen. Es soll gezeigt werden: 1. daß es Herrn Beyschlag an genügend festem geschichtlichen Untergrund fehlt, 2. daß seine Interpretation der Quellen zu lückenhaft, ungenau ist, zu oft in wesentlichen Dingen das Ziel verfehlt.

Nun zum Einzelnen. Zu bemängeln ist schon der Titel: »Die Ornamentik der Musik« soll wohl bedeuten die »Ornamentik in der Musik«. Das erste Kapitel über die Ornamentik bis ins 16. Jahrhundert ist von einer für ein umfassendes Spezialwerk unentschuldbaren summarischen Kürze. Auf S. 3 hätte wohl auch der durchaus auf abkürzenden Zeichen beruhende jüdische Thoravortrag erwähnt werden können, der aus sehr früher Zeit stammend sich durch Tradition bis zum heutigen Tage erhalten hat. Auf S. 4 »vermeidet« Herr Beyschlag durchaus mit Unrecht, »auf die alte, noch unbestimmte Neumenschrift näher einzugehen.« Warum mit einem kühnen Sprung über einen durchaus zur Sache gehörigen Gegenstand sich hinwegsetzen? Die »noch unbestimmte« Neumenschrift ist, was die Interpretation der einzelnen Tonzeichen angeht, durchaus zuverlässig bestimmt. Mit leichter Mühe hätte der Verfasser hier an Stelle seiner nichts beweisenden, überflüssigen Notenbeispiele (S. 4, 5) eine sehr interessante, lehrreiche Tabelle von Neumen-Ornamentzeichen samt deren Auflösung geben können, die er z. B. in der schönen kleinen Solesmer Ausgabe des »Paroissien Romain contenant la messe et l'office« (Rome, Tournai 1903, Desclée, Lefebure & Cie) ganz gebrauchsfertig findet, aber auch schon in einem populären kleinen Handbuche des gregorianischen Gesanges, wie etwa Haberl's »Magister Choralis« (Regensburg, Pustet), ganz zu schweigen von den eingehenden fachwissenschaftlichen Werken, zu denen er als Herausgeber unbedingt hätte Stellung nehmen müssen. Man »vermeidet« ein wichtiges Thema und ist salviert!

In der Anmerkung 5) zu S. 4 findet sich eine Bemerkung, die auf die Kenntnisse des Verfassers die bedenklichsten Schlüsse ziehen läßt. Da heißt es: »Man prüfe z. B. den »motetus« des trouvère Adam de la Hale (zirka 1240—1287) der sich aus dessen œuvres complètes öfters abgedruckt findet.« Ob wohl der Verfasser eine Vorstellung von diesem »motetus« hat, was er sich wohl unter den œuvres complètes denkt? Diese sind nämlich erst 1872 zusammengestellt worden, und der »motetus« ist im obigen Zusammenhang ein Unsinn, indem er eben nicht eine bestimmte Komposition des Adam ist, sondern soviel bedeutet, wie Gegenstimme, Kontrapunkt. S. 9 heißt es von Josquin de Près, er sei in Diensten des Kaisers Maximilian in Wien gewesen. Gemeint ist wohl Heinrich Isaak, Josquin ist, soviel jetzt bekannt, niemals in Wien gewesen. In der Anmerkung zu S. 10 wird Schlick's »Tabulaturbuch« von J. 1512 eines der frühesten Dokumente der Buchdruckerkunst genannt. Dies stimmt nur sehr ungefähr; schon 1476 arbeitete der deutsche Notendrucker Ulrich Hahn in Rom, Dutzende von

gedruckten Meßbüchern sind vor 1500 bekannt, die Petrucci-Presse stand schon gegen 1500 im Flor, von 1501—9 kennt man Dutzende ihrer Drucke, 1507 druckte Öglin in Augsburg die Oden des Tritonius; also kommt Schlick wohl ein bischen zu spät, um unter den ersten genannt zu werden. Auf S. 12 wird nach Morphy's Ausgabe ein Stück des spanischen Meisters Milan mitgeteilt; es beweist aber gar nichts, denn von Verzierung ist gar keine Rede, es handelt sich um eine typische Lautenbegleitung zu einem schlichten Gesangssolo; die Laute spielt dazu teils Akkorde, teils Passagen, nach Lautenart, die aber durchaus nicht Verzierungen der Melodie sind. Auch hier sind ganz verschiedenartige Dinge mit einander verwechselt, nämlich instrumentale Liedbearbeitung, die einen Vokalsatz ersetzen soll und sich der Auszierungen, Kolorierungen bedient, und Liedbegleitung, die zu einer gesungenen Melodie gespielt wird.

Das zweite Kapitel »Die Blütezeit der Diminution« (S. 14—70) ist wiederum voll von höchst anfechtbaren Behauptungen. Schon der erste Abschnitt belehrt uns (S. 14), »daß die diminuierte Form (ob Vokal- oder Instrumentalmusik gemeint ist, darüber schweigt sich der Autor aus) als die höhere, vollendetere auftrat und daß nur diese künstliche Umschreibung, nie aber das einfache Thema zum Vortrag gelangt.« Herr Beyschlag war wohl dabei und muß es also wissen. Weiterer Beweis für diese interessante, ganz neue überraschende Tatsache wird wiederum »vermieden«. Ein Blick in das Lochheimer Liederbuch, in die Forster'schen und Ott'schen Liedersammlungen genügt, um zu zeigen, daß es eine ganze Klasse schlichter, mehrstimmiger Lieder gibt, die in der Melodieführung auf Koloratur so gut wie ganz verzichten. Ich nenne z. B.<sup>1)</sup> Heinrich Fink's »Ach herzig Herz«, Senfl's »O Elslein, liebes Elslein«, »Mit Lust tritt ich an diesen Tanz«, Leonhard de Langenau's »Drei Laub auf einer Linden« (Tenor). Auf Villanellen, Kanzonetten sei in aller Kürze verwiesen. Ebenso unhaltbar ist der folgende Satz: »Da ferner zu jener Zeit« — die nähere Bestimmung »jener« Zeit ist wiederum vermieden, sie schwankt zwischen 1300 und 1600, als ob ein Jahrhundert mehr oder weniger ganz gleichgültig wäre — »alle Vokalkompositionen, wenn auch nicht immer für Chor, so doch stets für Mehrstimmigkeit berechnet waren, so suchte man Solovorträge dadurch zu ermöglichen, daß der betreffende Künstler die ihm zusagende Partie (eventuell die Mittelstimme eines Madrigals) reichverziert vortrug, während die übrigen Stimmen einfach oder doch weniger verschnörkelt ausgeführt wurden.« Welch gründliche Kenntnis der Materie zeigt sich darin, daß der Verfasser hier das Vorhandensein eigentlicher Soli in »jener« Zeit ganz bestimmt verneint, dagegen zwei Seiten vorher (S. 12) ein unverfälschtes Solo aus eben jener Zeit als Beispiel abdruckt! (Milan's schon genannte Romanze, S. 12). Der Verfasser hat offenbar keine Ahnung von der in den letzten Jahren bewiesenen Tatsache, daß der kunstvolle Sologesang vom 13. Jahrhundert an mindestens sich nachweisen läßt; die Forschungen Riemann's, Wolf's, die Menge alter bildlicher Darstellungen bieten die Belege. Auf S. 15 wird mit derselben Sicherheit und Zuversicht, die alle Erklärungen des Verfassers auszeichnet, die Behauptung aufgestellt, in den mehr als »2000 Werken« Lasso's sei »nichts enthalten, was einer Diminution oder einer Diminutionsformel im

1) Aus der von mir bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Sammlung »Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister«.



entferntesten ähnelt.« Herr Beyschlag hat natürlich die 2000 Werke Lasso's alle genau durchgesehen und weiß Bescheid. Ein paar Kleinigkeiten hat er übersehen, das kann ja leicht vorkommen, z. B. Nr. 596 des *magnum opus*, das folgendermaßen beginnt:



(die Notenwerte genau nach dem Original, nicht verkleinert), ähnlich gehalten ist Nr. 600 *In hora ultima*. Ähnlicher Beispiele aus Lasso's Werken ließe sich unschwer eine ganze Reihe bringen. Auf S. 16 findet sich das erste wirklich Brauchbare, nämlich die Zusammenstellung der Diminutionsmaximen aus den Werken verschiedener Schriftsteller. Nur gegen Absatz 9 möchte ich Einspruch erheben: »Man darf selbst im Chor kolorieren, obschon dies nicht ohne Mißklänge abgehen kann.« Aus Hermann Fink's Text, der dieser Vorschrift zu Grunde liegt (S. 26, geht im Gegenteil hervor, »daß Koloraturen in Chören nicht ohne Mißtöne eingeflochten werden können, ausdrücklich wird zudem noch gesagt, daß zwar »alle Stimmen mit Koloraturen versehen werden können«, aber die Koloraturen »nicht in allen Stimmen zugleich« klingen sollen: d. h. man darf nach Fink im Chor nicht kolorieren, nur einzelne Stimmen werden ausgeschmückt. Auf S. 16, Fußnote, hätte wohl auch erwähnt werden können, daß die umfangreiche Liste der Verzierungsliteratur erst durch die Forschungen von Hugo Goldschmidt und Max Kuhn ermöglicht worden ist. Der unerfahrene Leser könnte sie sonst Herrn Beyschlag zu Gute rechnen; dieser ist daran aber ganz unbeteiligt und macht sofort Fehler, sowie er sich einen Schritt von den bewährten Führern trennt, indem er die Diminutionskunst als eine »italienische« bezeichnet (S. 16, Fußnote), während doch auch Niederländer, Deutsche (H. Finck, *Colicus*), Spanier (Ortiz) stark daran beteiligt sind. Es folgen 10 Seiten Musikbeispiele. Aus der ziemlich zusammenhanglosen Anhäufung der Beispiele ist allerdings kaum klug zu werden, auch die textlichen Erläuterungen (S. 26 bis 30) geben von der Sache keinen genügenden Begriff. Es ist eben alles nur Rohmaterial, das richtig zu verarbeiten der Verfasser nicht imstande gewesen ist. Man vergleiche z. B. mit dieser ganz oberflächlichen, ungenügenden Darstellung der italienischen Gesangsmanieren gegen 1600 Goldschmidt's eingehende, klare Darstellung, in seinem Buch: »Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts«. Dieses Buch scheint Beyschlag ganz unbekannt zu sein, er erwähnt es nie, obschon er viel daraus hätte lernen können. Auch in den Notenbeispielen S. 33—50 finden sich ganz überraschende Merkwürdigkeiten. Kompositionen von Merulo, Palestrina, Gabrieli, Caccini, Monteverdi u. a. werden hier teilweise oder ganz veröffentlicht. Quellenangaben, die Beyschlag überhaupt als einen überflüssigen Luxus zu betrachten scheint, fehlen auch hier ganz. S. 41 ff. wird eine Arie aus Caccini's »Il rapimento di Cefalo« mitgeteilt mit den Verzierungen der Sänger Pallontrotti, Peri, Rasi. Vergleicht man die Originalausgabe v. J. 1607 mit diesem Abdruck, so findet man, daß Herr Beyschlag zwei ganz verschiedene Stücke als eine Arie mitteilt; infolge dieses ganz groben Mißgriffs fallen natürlich alle seine Folgerungen ins Wasser. Er weiß auch nichts davon, daß



eine der beliebtesten monodischen Formen die melodische Variation über feststehendem oder nur geringfügig verändertem Baß war, daß es sich hier eben um diese Art der Variation handelt, durchaus nicht um Verzierungen derselben Melodie. S. 44 wird ein Bruchstück aus einer Messe des G. Gabrieli mitgeteilt, als Solo mit vierstimmiger Instrumentalbegleitung. Natürlich fehlt Quellenangabe, so daß es schwer wird zu kontrollieren, wie es sich mit dieser bei Gabrieli durchaus überraschenden Solobehandlung verhält. Ich vermute auch hier ein Mißverständnis Beyschlag's, es handelt sich wohl um einen fünf- oder sechstimmigen Vokalsatz mit einer ausgezierten Stimme. Die Anmerkung zu S. 50 bringt fett gedruckt als besonders wichtige Mitteilung den Satz: »doch ist es dem Ziergesang zu keiner Zeit gelungen, die schlichte, notengetreue Ausführung gänzlich aus der Musikpraxis zu verdrängen.« Wie verträgt sich damit die Behauptung (S. 14), daß »sämtliche Kompositionen, weltliche, wie geistliche der Diminution unterworfen waren,« daß »nur diese künstliche Umschreibung, nie aber das einfache Thema zum Vortrag gelangte?«

Das erste Kapitel des zweiten Abschnitts (S. 58—61) ist für jeden, der mit dem Gegenstand der Untersuchung einigermaßen vertraut ist, eine reine Karikatur. Auf vier Seiten (von denen die Hälfte durch Notenbeispiele eingenommen wird) ist die gesamte Vokalmusik aller Nationen, Kantate, Lied, Motette, Oper, Oratorium von 1600 bis zu Bach und Händel erledigt! Man vergleiche wiederum damit die gewissenhafte, systematische gründliche Darstellung Goldschmidt's, der für den nämlichen Gegenstand gegen 90 Druckseiten keinerlei überflüssiger Erklärungen zu machen hat, zu denen noch 73 Seiten wohlgewählter, interessanter und lehrreicher Musikbeispiele kommen! Dazu bei Beyschlag wiederum die Fülle schiefer Anschauungen. Klassisch geradezu mutet der Ausspruch über Carissimi an (S. 59): »Koloraturen verwendet er angemessen und vorzugsweise um Jubel- oder Zornesausbrüche zu illustrieren, andererseits bedient er sich ihrer auch um Salomo's Weisheit leuchten zu lassen und um Jephtha auf den Tod vorzubereiten.« Hier leuchtet wenigstens Salomo's Weisheit, wenn schon nicht die des Verfassers. Nach Beyschlag ist Carissimi der »erste bedeutende Komponist und Theoretiker, welcher uns auf unserem Wege entgentritt.« Auf diesem Holzwege sind allerdings die Monteverdi, Cavalli, Cesti nicht sichtbar geworden. Auch das wird stillschweigend übergangen, daß schon seit Jahrhunderten in Motette und Madrigal die Koloratur ein sehr bedeutsames Ausdrucksmittel gewesen ist, daß die Tonmalerei in üppigem Flor stand: Carissimi brauchte nicht erst eine Erbschaft zu entdecken, die seit vielleicht 300 Jahren von seinen Vorfahren war angehäuft worden. Ein ganzes, reichhaltiges Kapitel hätte der Koloratur als Ausdrucksmittel gewidmet sein müssen, so wichtig und reich ist das Thema. Für Beyschlag kommen aber als Koloraturen nur Schnörkel, »Diminutionen« in Betracht. Ein echt dilettantisches Urteil zielt die folgende S. 60: »Viel innerlicher als seine Zeitgenossen verwendet Heinrich Schütz, ein Schüler Gabrieli's die Koloratur.« Der Verfasser kennt natürlich alle Zeitgenossen mindestens so gut wie seinen Schütz, von dem er ein Beispiel von 8 Takten als einzigen Beweis seiner Behauptung beibringt. Dieses Beispiel stammt von Seite 1 des ersten Bandes der Gesamtausgabe! Wie sorgsam gewählt! Vier Zeilen Text über Keiser und Leonardo Leo schließen diese großartige Übersicht über die Verzierungen in der Gesangsmusik von etwa 1600—1740 ab. Mit 11 Takten von Carissimi, 8 Takten

von Schütz, 10 Takten von Keiser, 4 Takten von Leo ist diese Zeit der glänzendsten Gesangsvirtuosität für Herrn Beyschlag genügend geklärt.

Etwas brauchbarer ist das zweite Kapitel über die Organisten und Klavieristen des 17. Jahrhunderts (S. 61—70), weil es wenigstens frei ist von groben Fehlern. Ein typisches Beispiel für Beyschlag's Behandlung des Thema's bieten die sieben Zeilen Text über Froberger (S. 63); hier werden die folgenden Manieren bei Froberger angegeben: *t*, *tr*, *u*, *u*, *u*, */*, *\*, *|*. Angenommen es spielte ein Organist Stücke von Froberger: er findet die angegebenen Verzierungen, schlägt bei Beyschlag nach und findet nach einiger Mühe (Register, das eigentlich unentbehrlich wäre, fehlt) auf S. 61 unter Froberger dieselben Zeichen, lugt aber vergeblich nach einer Erklärung an und ist so klug als wie zuvor. Wer sich die Mühe nicht verdrießen läßt in dem ganz unübersichtlichen Buch dennoch weiter herumzutappen, wird an ganz verschiedenen Stellen wiederum dieselben Zeichen finden, manchmal ohne, manchmal mit ausgeschriebener Auflösung, die aber je nach Zeit und Schule für dasselbe Zeichen oft verschieden ist. Endresultat gleich Null. Das Buch läßt hier wie an vielen anderen Stellen durchaus im Stich. Man wäre so einfach gewesen, durch eine kurze Fußnote auf die Seite des Buchs zu verweisen, die eine brauchbare Erklärung bringt. Solcher orientierenden Fußnoten mit Seitenzahlen enthält das ganze Buch vier, auf S. 7, S. 3, S. 72, S. 249. Ihrer zweihundert wären kaum zu viel gewesen, um die nötige Klarheit zu verbreiten. An dem Kapitel über die französischen Klavieristen war nicht viel zu verderben, da fast alle diese Meister ihren Werken selbst genaue Verzierungstabellen mit Auflösungen beigaben, die man nur abzuzeichnen brauchte (S. 70—84). Auch hier jedoch ist Vorsicht am Platz, sowie Beyschlag mit eigenen Urteilen auftritt. S. 76 z. B. heißt es über Lully: »Da dieser aber sein Hauptaugenmerk auf sinnvolle Deklamation richtete, trat die Ornamentik demgegenüber zurück.« Wiederum vergleicht man Goldschmidt's Buch, der über »Lully's Ornamentik« ein sehr lesenswertes kleines Kapitel schreibt (S. 76—78, Musikbeispiele S. 47—49), aus dem hervorgeht, daß Beyschlag's Annahme durchaus nicht zutreffend ist. Es folgt ein kurzer Abschnitt über die Italiener des 18. Jahrhunderts, wiederum von summarischer Kürze (S. 84—87). Über Vorschläge bei Domenico Scarlatti heißt es (S. 84): »Der Ausführende behandle die Vorschläge überwiegend als kurze.« Auf die Frage: warum? bleibt der Verfasser jede Antwort schuldig. Es ist aber in einem wissenschaftlichen Werk nicht zulässig, einfach Vorschriften zu erlassen, ohne sie zu begründen. In die Verurteilung der sogenannten »acciaccature« (S. 85) möchte ich nicht einstimmen; sie sind manchmal von recht pikanter harmonischer Wirkung, es kommt nur auf die geschickte Ausführung an. Sehr leicht macht sich Beyschlag die Arbeit bei der Besprechung des wichtigen Buches von Tosi: »Opinioni de cantori...« (S. 86 f.) Obschon er es »klassisches Werk über die alt-italienische Gesangkunst« nennt, obschon darin »eine ausführliche Abhandlung über die Vorschläge zum erstenmal vorkommt«, findet Herr Beyschlag es für richtig, über alle diese Dinge einfach hinwegzugehen: »doch beruhen Tosi's Untersuchungen (wo Vorschläge anzubringen seien und wo nicht) auf so veralteten Anschauungen, daß wir sie ohne Bedenken übergehen können«. Dies muß der Leser Herrn Beyschlag aufs Wort glauben, Beweis dafür wird nicht im mindesten erbracht. Gerade dies ist der Kernpunkt der ganzen Frage: »wo die Vorschläge anzubringen seien, wo nicht«, gerade hier wäre ausführlich

Mitteilung und Kritik von Tosi's Darlegungen unbedingt erforderlich. Auch hier vergleiche man Goldschmidt's sorgsame Behandlung der Vorschlagsfrage (S. 95 ff., besonders S. 101—115 seines Buches, samt zahlreichen Notenbeispielen im Anhang) mit Beyschlag's 4 Zeilen (S. 86) wozu dann weiterhin verstreut Bemerkungen über den Vorhalt kommen, (S. 103—105, 145, 152, 154, 162 und an einigen anderen Stellen): anstatt dies alles zu einer erschöpfenden Abhandlung über den Vorschlag zu vereinigen, zerstreut Beyschlag seine Notizen an zwanzig Stellen, mit dem Ergebnis, daß es für den Leser überhaupt unmöglich wird (zumal beim Fehlen von Register und Hinweisen auf zusammengehöriges), vom Wesen und der richtigen Verwendung der Vorschläge eine klare Anschauung zu gewinnen. Zudem wird hier wiederum vokaler und instrumentaler Stil in einen Topf geworfen, obschon »der vokale Stil dem instrumentalen gegenüber gerade hier besonders selbständig ist« (Goldschmidt S. 115). Kapitel 5 über die deutschen Theoretiker ist eine oberflächliche, gänzlich kritiklose Zusammenstellung einiger Zitate ohne Beweiskraft (S. 87—92). Die 6 Zeilen über Heinrich Fuhrmann (S. 87) berichten, daß Fuhrmann »den Trilleranfang mit der Hauptnote lehrt«. Goldschmidt beweist ausführlich in seinen zwei Seiten über Fuhrmann (S. 83—85), daß dieser Schriftsteller in der »Gestaltung seiner Triller eine vollständige Verkennung aller in der Praxis und Theorie geübten Gesetze bezeugt«, daß seine Anschauungen verworren, unklar, darum für uns von sehr zweifelhafter Bedeutung sind. Solche kritische Untersuchungen sind doch wichtig, sie geben der Behandlung erst Wert. Beyschlag vermeidet sie grundsätzlich und begnügt sich zumeist mit dem bloßen Ausschreiben alter Autoren. Janowska's »Clavis ad thesaurum magnae artis musicae« enthält nach Beyschlag »viel Beherzigenswertes« (S. 95). Darüber Näheres zu erfahren, hätte also den Leser interessieren müssen: aber Beyschlag erledigt diesen Schriftsteller in 9 Zeilen; Goldschmidt's 1½ Seiten über Janowska geben einen guten Begriff seiner Lehre (S. 81—83). Auf S. 98, 99 folgt endlich die erste Zusammenfassung, die zu praktischem Ergebnis führt: »der Stand der Ornamentik unmittelbar vor dem Auftreten Bach's und Händel's« betitelt sich dieser Abschnitt. Er ist leider durchaus ungenügend, enthält aber wenigstens, soweit er in den Gegenstand eindringt, keine groben Fehler. Man vergleiche auch hier Beyschlag's 15 Zeilen über den Triller (S. 98 f.) mit Goldschmidt's 10½ Seiten (S. 69—72, 119—126), die eine ziemlich erschöpfende Übersicht geben.

Der zweite Hauptteil: »Die neuere Ornamentik« beginnt mit einer Einleitung: »Spezialgeschichte der Vorschläge«. Sehr richtig heißt es hier (S. 103): »Um einige Klärung in die verfahrenene Angelegenheit zu bringen, sehen wir uns genötigt, den Werdegang des Ornaments im Zusammenhang zu beleuchten«. — Hätte der Verfasser diesen Satz doch nur als Leitsatz beherzigt, sein ganzes Buch daraufhin angelegt, so hätte diese leider ganz »verfahrenene Angelegenheit« einige »Klärung« erfahren können! Gerade auf die »Beleuchtung der Dinge im Zusammenhang« kommt es an; er braucht sich nicht erst quasi zu entschuldigen dafür, daß er »genötigt« ist, die Sache richtig zu behandeln. Welch naive Auffassung des wissenschaftlichen Problems! Zu den für uns wichtigsten Teilen der Verzierungslehre gehört das Kapitel »Händel« (S. 106—118). Bald zu Anfang findet sich der lapidare Satz: »Die vorhergehenden Kapitel haben uns darüber aufgeklärt, daß Vorschläge zu jener Zeit überwiegend als kurze galten, und selbst«

verständlich bilden die Appoggiaturen Händel's (und Bach's) hiervon keine Ausnahme«. Ich bedaure, auch hier nicht mit einstimmen zu können. Die vorhergehenden Kapitel haben uns durchaus nicht »aufgeklärt«, sondern im höchsten Maße verwirrt, und selbst wenn sie uns aufgeklärt hätten, so ist dies noch kein Beweis für das »selbstverständlich« bei Händel und Bach. Die Sache ist durchaus nicht so kurz und bündig erledigt, sondern selbst bei Bach, der, was die Verzierungen angeht, ganz ungewöhnlich genau schreibt, ergeben sich noch recht viele zweifelhafte Fälle, von denen jeder für sich eine wohlüberlegte Entscheidung verlangt, vgl. darüber Goldschmidt's eingehende Analyse der Matthäus- und Johannespassion S. 182—206, die sowohl lange als auch kurze Vorschläge bei Bach anerkennt: ebenso bei Händel, s. Analyse des Samson und Josua, S. 157—180. Auch Schweitzer läßt, bei Bach wenigstens, lange wie kurze Vorschläge gelten und verlangt für jeden einzelnen Fall besondere Entscheidung<sup>1)</sup>.

Eine Frage, die gegenwärtig viel umstritten wird, ist die nach improvisierten Verzierungen bei Händel. Das Thema verlangt so gründliche Erörterung, daß es hier nur gestreift werden kann. Beyschlag stellt sich durchaus gegen die Chrysander-Seiffert'sche Methode der Auszierung. Diese Stellungnahme will ich ihm keineswegs verübeln: wenn ihm Händel ohne Verzierungen besser gefällt, so ist das sein Privatvergnügen. Wohl aber protestiere ich aufs schärfste gegen die Art und Weise, wie er seine Ansicht dem Leser aufzwingen will. Von stichhaltigen Beweisen bringt er nicht einen Schatten bei, desto kühner sind seine Behauptungen. Welch anmaßender Ton liegt in Sätzen wie (S. 118): »Ohne Händel die puristische Anschauungsweise unserer Zeit unterschieben zu wollen, behaupten wir, daß er in seiner Oratorienperiode nennenswerte willkürliche Auszierungen höchstens in Zwangslagen geduldet hat«. »Uns gilt die Fassung als maßgebend, in welcher der Meister seine Werke .... der Nachwelt hinterlassen hat«. Die Stütze dieser Behauptungen bildet der Satz: »Man sang, wie zu allen Zeiten, auch damals nicht selten schlicht, notengetreu!« Wie überraschend! Ein Zitat aus Beer's musikalischen Diskursen v. J. 1719, das sich gegen die Verbrämungen ausspricht, hat keine Beweiskraft, weil Beer sich in diesem ganzen Kapitel so unklar ausdrückt, daß man nicht weiß, ob er von Chor- oder Sologesang redet, sich gegen die Komponisten oder gegen die Sänger wendet. Ebenso lahm ist die Ausflucht zu den ästhetischen Gründen: gleich der von Bassano durch Diminutionen verdorbenen Motette Palestrina's (ganz meine Ansicht!) sei auch die Verzierung Händel'scher Stücke verwerflich. Daß es einen kleinen Unterschied ausmacht, ob ein polyphones oder ein Solostück verziert wird, ignoriert oder verschweigt Beyschlag. Wenn Tosi-Agricola jedoch von den Verzierungen der Solostücke als etwas ganz selbstverständlichem, allgemein geübtem redet, so druckt Beyschlag ohne jeden Kommentar ganz unbefangen diese wichtige Stelle ab (S. 87), ohne zu merken, daß er die stärkste Waffe gegen seine eigenen so zuversichtlichen Behauptungen in Sachen Händel's dadurch seinem Kritiker in die Hand legt.

Wie ungereimt ist überhaupt dieser leidenschaftliche Protest gegen die Kadenzen in Händel'schen Arien. Zu den Instrumentalkonzerten von Beethoven und Mozart z. B. haben Hummel, Beethoven, Reinecke, Bülow, Joachim und viele andere Kadenzen geschrieben. Warum entsetzt sich Herr Beyschlag nicht über diese Kadenzen? Oder ist es etwas minder Verwerf-

1) Joh. Seb. Bach von Schweitzer. S. 322f.

liches, wenn ein Virtuose, und sei es selbst ein Joachim, einem Beethoven ins Wort redet, als wenn ein Sänger an Händel seine Künste versucht? Wer das eine gelten läßt, darf ohne besonderen Grund nicht das andere verwerfen. Zugegeben, daß manch ein Gesangsvirtuos eine Händel'sche Arie geschmacklos mag behandelt haben, aber hat es nicht auch Gesangskünstler gegeben, die in ihrem Fache sich einem Joachim zur Seite stellen lassen? Was berechtigt uns denn zu der Annahme, daß alle Sänger und Sängerinnen des 18. Jahrhunderts eine Horde von ungebildeten, unkünstlerisch empfindenden, geist- und geschmacklosen, aufgeblasenen Virtuosen waren? Es ist bis jetzt von niemand ein stichhaltiger Grund gegen die Zulässigkeit von Kadenzen bei Händel vorgebracht worden, wohl aber ist sicher bewiesen, daß die italienische Praxis, an die Händel sein ganzes Leben hindurch sich gehalten hat, auf solche eingelegte Kadenzen ebenso rechnet, wie das Instrumentalkonzert der Wiener Klassiker. Man liebte eben damals das abgekürzte Verfahren; es zieht sich durch die gesamte Kompositionstechnik des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Orchesterpartituren sind, was die Instrumentierung angeht, nicht entfernt so sorgfältig ausgearbeitet wie die unsrigen — man rechnete eben mit einer feststehenden Praxis der Orchesterbehandlung, für die ein paar Andeutungen genügten, deren Sinn wir jetzt nach dem Erlöschen der Tradition mühsam wieder erforschen müssen. Die Instrumentalbegleitungen sind nicht annähernd so genau wie die unsrigen, in denen jede Note festgelegt ist; damals schrieb man einfach einen Generalbaß, den der gebildete Organist oder Cembalist gemäß seiner praktischen Erfahrung zu einer vollstimmigen Begleitung auszuarbeiten verstand. Man begnügte sich mit sehr wenigen Vortragszeichen, entgegen der Unmenge, mit der unsre Komponisten das Papier bedecken, weil man eben auch in betreff der dynamischen Schattierungen auf bestimmte Normen rechnete — man möge sie nach Belieben Manieren nennen. Ganz ähnlich verließ die italienische Schule sich auch in betreff der Auszierungen auf die praktische Erfahrung des Sängers, von dem nicht erwartet wurde, daß er sich in wilden Phantasien erging, sondern daß er nach einem im großen und ganzen bestimmten Herkommen sich betätige. Warum sollte Händel dem Sänger verweigern, was er dem Dirigenten, dem Organisten und Cembalisten erlaubte? Warum brauchen wir Händel'scher zu sein als Händel? Es gibt freilich eine ganze Klasse von Musikern — Herr Beyschlag scheint zu ihr zu gehören — die alle diese Dinge ablehnt, die sich nur an das geschriebene Notenbild hält, weder von stilgemäßer Instrumentierung, noch von stilgemäßer Generalbaßbehandlung, von stilvollem Vortrag in der Nuancierung etwas wissen will. Selbstverständlich werfen diese Kenner die Verzierungen und Kadenzen auch mit zur Tür hinaus. Ihnen gilt eben als »stilvoll«, was ohne Mühe zu bewältigen ist; geistige Trägheit spricht hier viel mit. Wie viel einfacher und leichter eine Händel'sche Partitur glatt herunterzuspielen, als sich mit allerhand gelehrtem Kram zu plagen, den wirklich zu bewältigen allerdings nicht jedermanns Sache ist! Wer sich nie die Mühe gegeben hat, in diese Dinge einzudringen, der protestiert einfach und hat auf seiner Seite alle diejenigen, die von der Sache ebensowenig verstehen. Mit solchen Gegnern ist nicht zu streiten. Schließlich gibt es noch Leute, die zwar anerkennen, daß die oben genannten Dinge in der italienischen Praxis gang und gäbe waren, auch die Verzierungen, die aber trotzdem sagen: wir lehnen sie ab, weil sie uns nicht gefallen. Wer diesen



Standpunkt einnimmt, bekennt sich als einen Dilettanten, der sich Händel nach seinem persönlichen Geschmack zubereitet, gleichsam mit bloßem Wasser gekocht, wie englisches Gemüse; aber zu einem Verteidiger des Händelstils darf er sich nicht aufwerfen. Um in Kürze die meiner Überzeugung nach einzige haltbare Stellungnahme festzulegen: Einspruch zu erheben ist nicht gegen die Auszierungen überhaupt, sondern nur gegen die schlechten. Es ist unlogisch eine Sache zu verbieten, weil Unverständige mit ihr Unfug treiben könnten. Man könnte mit demselben Recht das Feuer verbieten, oder das Klavier, weil so viele Stümper sich in Konzerten hören lassen.

Eine etwas verunglückte Beweismethode Beyschlag's besteht auch darin, daß er emsig nach Aussprüchen von Komponisten sucht, die sich gegen willkürliche Verzierungen ausgesprochen haben. Er bringt schließlich an verschiedenen Stellen seines Buches eine großartige Auslese von acht Namen zusammen, die sich auf die Zeit von 1500—1750 verteilen sollen, nämlich Josquin, Caccini, M. da Gagliano, E. de Cavalieri, Bardi, Viadana, Hammerschmidt, Buxtehude, (Händel ist wohl zu seinem Bedauern nicht darunter); indes, recht besehen, beweisen alle diese Stellen nicht mehr, als daß eben die Komponisten nicht alle einer Meinung waren betreffend das, was man den Sängern und Spielern zumuten durfte, wohl gemäß den zufälligen Erfahrungen des einzelnen. Die meisten der angeführten Aussprüche scheiden überhaupt aus, wie Gagliano (S. 58), der Auszierungen nur da unterlassen haben will, »wo das Stück es nicht verlangt«, der also zugesteht, daß manche Stellen eine Auszierung verlangen; Josquin und Bardi beziehen sich nur auf die mehrstimmige Ensemblesmusik, nicht auf den Sologesang. Beyschlag's Zitat aus Caccini's »nuove musiche« (S. 27) ist durchaus ungenau, sogar falsch, weil er Sätze zusammenstellt, die bei Caccini durch weite Strecken getrennt sind, weil er die Reihenfolge verändert. Überdies versteht Beyschlag gar nicht, was Caccini sagt, denn Caccini spricht sich durchaus nicht gegen die *passagi* überhaupt aus, sondern nur gegen die Passagen im pathetischen Stil, dagegen gestattet er sie »in quelle musiche meno affettuose«, d. h. bei weniger affektvollen Stellen. Welch Zutrauen kann der sachkundige Leser zu einem Schriftsteller haben, der solche Proben von Quellenverdrehung bietet, wie Beyschlag hier und noch an manch anderer Stello!! Die Mitteilung betreffend Cavalieri zu kontrollieren, fehlen mir im Augenblick die nötigen Quellen. Buxtehude's Verwahrung richtet sich nur gegen die Orchestermusiker. Hammerschmidt verbittet sich ausgedehnte Verzierungen, läßt aber wenigstens »einige liebliche Triller zu«. Die oben genannten Namen schrumpfen also im besten Falle auf zwei unbedingte Gegner der Verzierung zusammen; Viadana und Cavalieri (vielleicht, eine etwas schwache Stütze für die Behauptung, zu Händel's Zeiten habe »die Befehdung der Diminutionspraxis durch die Komponisten« »bereits ein Jahrhundert gewährt«. Dieser Beweis von der Überflüssigkeit der Koloraturen, der sich auf Proteste der Komponisten gründet, ist aber noch in anderer Hinsicht verfehlt. Herr Beyschlag weiß nämlich nichts davon, oder verschweigt es, daß man auch eine ganze Reihe von gegenteiligen Äußerungen anführen kann. Ich nenne ihm hier nur J. H. Schein, der in der Vorrede zu seinen »diletti pastorali« es als seine Gewohnheit angibt, »je bisweilen ein klein Leufflein oder Schleifflein zu inserieren«. Daß er diese Auszierungen selbst notiert, geschieht »nicht ... als ob ich nicht



wüßte, daß einem Compositor den Gesang zu komponieren, einem cantor aber denselben zierlich zu passagionieren eigentlich zustände: Sondern weil die jetzo gebräuchliche anmuthige manier zu singen ingemein noch nicht sonderlich bekannt«. Auch in den Vorreden vieler Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts wird die Hinzufügung von Manieren und Verzierungen direkt verlangt; ausgenommen sind nur zwei Fälle a) wenn das Lied sehr schlicht ist, b) wenn der Komponist Manieren und Verzierungen selbst ausgeschrieben hat, wie z. B. Schein in dem obengenannten Werke. Als angeblichen Beweis für die »bescheidene« Verzierungsweise Händel's selbst in einer italienischen Kantate teilt Beyschlag (S. 117) Händel's autographe Verzierungen zur Kantate »Dolce pur d'amor l'affanno« mit. Da er aber selbst bei dieser »großen Seltenheit« jegliche Quellenangabe vermeidet, so ist eine Kontrolle sehr erschwert; ohne Kontrolle hat jedoch für mich keine wesentliche Versicherung Beyschlag's Gewicht, nach den merkwürdigen Erfahrungen, die ich mit seiner Quellenbehandlung gemacht habe.

Man kann wohl streiten über die Art und Weise, wie Auszierungen und Kadenzen bei Händel zu behandeln seien, jedoch sie, wie Beyschlag tut, als unwesentlich bei Seite zu schieben, geht nach dem heutigen Stande des Wissens nicht mehr an. Wer es tut, zeichnet sich selbst als einen Unwissenden in diesen Dingen, dessen Ausführungen kein Gewicht haben, mögen sie noch so pathetisch sein. Ich empfehle Herrn Beyschlag zur Vermehrung seiner höchst mangelhaften Kenntnisse zunächst ein wirklich gründliches Studium von Tosi, dann Partituren von Opern des 17. und 18. Jahrhunderts, Scarlatti, Keiser, Telemann, Händel, außerdem Lektüre von Goldschmidt's Buch, das sich an Dutzenden von Stellen sehr eingehend mit der Geschichte der ornamentalen Kadenzen abgibt und die Quellen nachweist, schließlich eine ganze Reihe von Artikeln zur Sache in den Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft von Seiffert, Goldschmidt, Wustmann. Überhaupt ignoriert Beyschlag eines der wichtigsten Kapitel der Ornamentik, die verzierte Kadenz in seinem Buch so gut wie ganz — ein schwerwiegender, unentschuldbarer Mangel.

Recht kurios mutet (S. 116) die Bemerkung an, Händel habe die »Gesangspartieen in der italienischen Manier aufnotiert, wie diese uns durch Telemann überliefert ist!«. Wo? möchte der minder erfahrene Leser wohl gern erfahren. Um die italienische Manier kennen zu lernen, wird man wohl erst zu den maßgebenden Italienern gehen, nicht zu Telemann. Schließlich beweist (S. 117) der Ausfall gegen die Verzierungen in Chrysander-Seiffert's Messias-Klavierauszug gar nichts. Selbst wenn Beyschlag Recht haben sollte mit der Bemerkung, die angeführten Verzierungen stammen nicht von Händel selbst, so schließt dies gar nicht aus, daß unter Händel selbst andere Verzierungen gesungen wurden. Die ganze Beweisführung in diesem Händel-Kapitel ist sachlich unhaltbar, zudem unlogisch, schriftstellerisch ungeschickt. Sie hätte gar nicht schlimmer ausfallen können.

Das nächste Kapitel über J. S. Bach beginnt mit dem Satze: »Während mit Händel die Diminutionsperiode abstarb . . . .« (S. 119). Mit nichten. Hasse, Graun, Jomelli, Traetta, die ganze neapolitanische Schule rechnen stark mit improvisierten Verzierungen, noch Jahrzehnte nach Händel's Tode, sogar Gluck verschmähte sie selbst in seinen Reformopern an manchen Stellen nicht. Daß Beyschlag in betreff der vorwiegend kurzen

Vorschläge bei Bach nicht ganz das Richtige trifft, ist schon erwähnt worden. Auch seine Ansicht, Bach's Rezitativ sei »buchstäblich zu nehmen, d. h. ohne Telemann'sche Lizenzen« (S. 143), wird von Kennern, wie Spitta, Goldschmidt, Schweitzer<sup>1)</sup> nicht bestätigt. Beyschlag bringt für seine gegen-  
teilige Ansicht keinerlei Beweis, außer der Tatsache, daß Bach seine Re-  
zitative ungewöhnlich genau notiert. Dies schließt aber durchaus nicht aus,  
daß bei den Schlußfällen der Rezitative die üblichen Appoggiaturen einzu-  
fügen seien. Den sehr plausiblen Grund für diese Lizenz gibt Schweitzer:  
»Es handelt sich . . . einfach um die drei bei einer vokalen Kadenz in Frage  
kommenden Vorschläge. Man notierte sie nicht, wie die gewöhnlichen, son-  
dern ließ sie ganz aus, damit der Organist oder Cembalist, der die Sing-  
stimme ganz oder teilweise über seiner Bezifferung stehen hatte, beim An-  
schlagen des Schlußakkordes durch den Vorhalt nicht irre gemacht wurde«. Es  
ist neuerdings darauf hingewiesen worden, daß sogar Bach'schen Orgel-  
werken bisweilen improvisierte Verzierungen zukommen<sup>2)</sup>.

In der Ansicht, daß Bach'sche Werke keinerlei hinzugefügte Verzie-  
rungen vertragen, geht Beyschlag entschieden zu weit. Spitta (II, 152)  
und Goldschmidt (S. 153) vertreten die Ansicht, daß Bach Zierkadenzen zu-  
läßt an jenen Schlüssen, wo die Instrumente pausieren und der continuo  
allein verwendet wird.

Bei dem Abschnitt über Tartini (S. 145—147) läßt sich Beyschlag die  
wertvollen Mitteilungen A. Schering's<sup>3)</sup> entgehen, die ein anderes, sehr wich-  
tiges Thema berühren, das Beyschlag in seinem Buch gänzlich außer acht  
läßt. Insbesondere die Geiger und Cellisten hätte es interessiert, zuverlässige  
Belehrung zu erhalten über die Art, wie man in Stücken von Händel,  
Corelli, Vivaldi, Nardini, Tartini, Porpora u. v. a. die Auszierungen, Um-  
spielungen der Melodie, Kadenzen anzubringen habe, auf die nun einmal  
der Komponist gerechnet hat. Wenn Beyschlag auch (S. 146, 147) zwei  
Notenbeispiele mit Kadenz- und Melodieumspielung von Tartini abdruckt, so  
scheint er von der Wichtigkeit des Gegenstandes keine Vorstellung zu haben,  
denn im ganzen Buche sucht man vergeblich nach einer Erklärung dieser  
Kunstübung, die zum Verständnis der italienischen Instrumentalmusik des  
18. Jahrhunderts durchaus unerläßlich ist. Auch sucht man in diesem Kapitel  
vergeblich ein Wort über die »Affektenlehre«, die für die Vortragsweise und  
auch die Ornamentik im ganzen 18. Jahrhundert von grundlegender Be-  
deutung und von Schriftstellern jener Zeit in ein richtiges System gebracht  
worden ist. Alles terra incognita für Beyschlag. Er druckt zwar einmal  
(S. 93) Beispiele ab aus den von Chrysander herausgegebenen Corelli'schen  
Sonaten, mit Corelli's authentischen Verzierungen, ohne aber aus diesem  
höchst lehrreichen Werk irgendwelche Belehrung zu ziehen: sein ganzer  
Kommentar zu dieser Frage lautet: »aus dieser Ausgabe läßt sich deutlich  
erkennen, daß der Komponist nur die langsamen Sätze so verschnörkelte,  
die allegri aber intakt ließ« (S. 93). Freilich hat noch Mozart die lang-  
samen Sätze seiner Klavierkonzerte »so verschnörkelt« — darüber ein Wort  
zu verlieren, hält Beyschlag in seinem Kapitel über Mozart für ganz überflüssig.

1) Vgl. Spitta, Bach II, 141 ff., Goldschmidt, Ornamentik, S. 182, Schweitzer, J. S. Bach, S. 771.

1) S. Jahrbuch Peters f. 1904, S. 22 »Neue Bachfunde« von M. Seiffert.

2) »Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrh.« Sammelb. d. IMG. 1906, S. 365 ff.

Um nun das Fazit aus allen diesen Bemerkungen zu ziehen: Für den Sinn, den Geist, Stil der Verzierungspraxis im 18. Jahrhundert hat Beyschlag durchaus kein Verständnis, und darum haben alle seine Ansichten kein Gewicht. Er verrichtet nur Handlangerdienste, schreibt Theoretiker aus, notiert sich tausend Vorschläge, Triller, Schneller, Schleifer, aber vom Zusammenhang der Dinge, dem Geist dieser Zierkunst erfährt man nichts. Näheres Eingehen auf die sehr anfechtbare Behandlung der Vorschlagsfrage erspare ich mir, Ettler hat darüber in seinem Referat schon sachlich berichtet, die Lektüre von Goldschmidt's Buch zeigt Beyschlag's Mängel noch viel deutlicher.

Etwas besser werden Beyschlag's Darlegungen, je mehr er sich dem 19. Jahrhundert nähert. Über diesen letzten Teil seines Buches kann ich mich kürzer fassen. Ich erkenne gern an, daß seine Mitteilungen über die Ornamentik der Wiener Klassiker und des 19. Jahrhunderts brauchbar sind. Die Kapitel Haydn und Mozart sind zwar in seiner Darstellung noch lange nicht abgeschlossen; die im Erscheinen begriffene Haydn-Gesamtausgabe wird wohl zum ersten Male Licht verbreiten über die bisher so gut wie ganz unbekannten Werke des jungen Haydn, und dann erst wird man die geschichtliche Stellung dieses Vermittlers zwischen älterer und neuerer Weise klar bestimmen können; auch der Gebrauch, den Haydn von Verzierungen machte, wird sich erst dann genau übersehen lassen. Auch über die Mannheimer Meister, die neapolitanische Schule, die erst das geschichtliche Verständnis für Mozart vermittelt, schweigt sich das Beyschlag'sche Buch vollständig aus. Indessen diese Mängel würde ich als weniger empfindlich mit in den Kauf nehmen, wenn der Rest nur gehaltreicher wäre. Nur den kleinsten und leichtesten Teil der Aufgabe löst Beyschlag's Werk einigermaßen zufriedenstellend, die Ornamentik von etwa 1780 an, wo die eigentlichen Probleme für die Forschung schon fast ganz aufgehört haben, wo nur noch Detailfragen der Erledigung harren.

Gern sei Herrn Beyschlag auch noch zugestanden, daß er auf seine Arbeit einen ungemein großen Fleiß verwendet hat. Leider genügt zur Lösung so schwerer Aufgaben Fleiß allein nicht, es gehören dazu auch Schule und Methode, eindringende geschichtliche Kenntnisse und ein bedeutendes kritisches Vermögen: daran fehlt es Beyschlag.

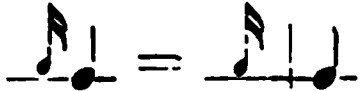

Der Leser wird vielleicht fragen: Gibt es denn in Beyschlag's Buch sonst gar nichts Anerkennenswertes? Verschweigt der Kritiker nicht das Lobenswerte, wendet er sich nicht ausschließlich gegen die Schwächen des Buches? Herrn Beyschlag soll kein Unrecht geschehen durch Verschweigen etwaiger Vorzüge seines Werkes. Er selbst, gewiß ein einwandfreier Gewährsmann, hat erklärt, was in seinem Buche neu und bedeutsam ist (in einer Erwiderung auf eine absprechende Kritik, Zeitschr. d. I. M. G. April 1909, S. 215, 216). Danach legt Herr Beyschlag besonderes Gewicht auf die folgenden Errungenschaften:

1. Proteste alter Komponisten gegen willkürliche Ausschmückung.
2. Darstellung der durch die Neuklassiker hervorgerufenen Umwälzung.
3. Erste zusammenfassende Darstellung der Ornamentik.
4. Die Vorschlagsfrage.
5. Seine Verdienste um die Wiederherstellung des echten Händel-Stils.
6. Seine Verdienste um die Wiederherstellung des echten Bach-Stils.

Also sechs Punkte, die in der Tat zu Beyschlag's Gunsten stark ins Ge-

wicht fallen würden, wenn sie sich als stichhaltig erweisen. Vertragen diese Punkte eine scharfe kritische Beleuchtung? Sehen wir näher zu:

ad 1. Beyschlag nimmt das Verdienst für sich in Anspruch, daß er »als erster die Proteste der alten Komponisten gegen die willkürlichen Ausschmückungen ihrer Werke von Seiten der Sänger aufgedeckt habe«. Um Herrn Beyschlag in dieser Frage Recht zu geben, müßte man schon so unbelesen sein in der Fachliteratur wie er selbst. Er scheint alles, was er noch nicht irgendwo gelesen hat, für seine eigene Entdeckung zu halten. Was er über Josquin (S. 15), Caccini (S. 27), Gagliano (S. 58), Emilio de' Cavalieri (nicht einfach »Cavaliero« wie dieser Meister S. 100 oder Emilio del Cavaliere, wie er S. 32 ff. genannt wird) sagt, sind »olle Kamellen«, jedem jungen Studenten der Musikgeschichte bekannte Einzelheiten. Um Entdeckungen auf diesem Gebiete zu machen, hätte Herr Beyschlag schon minder am Wege Liegendes, nicht für jedermann Zugängliches anführen müssen. Ich mache ihm einige bis jetzt wirklich unbekannte Proteste gegen übermäßige Auszierung namhaft, außer den oben genannten, übrigens ohne mir auf diese »Entdeckung« sonderlich viel einzubilden. Monteverdi z. B. schreibt in der Vorrede zu »Il combattimento di Tancredi e di Clorinda«, der Sänger solle keinerlei »gorghe« oder »trilli« machen, ausgenommen in der Strophe die mit »notte« beginnt. Auch Caccini hat an einer wenig bekannten Stelle in einer späteren Monodiensammlung v. J. 1614: »Nuove musiche e nuova maniera di scriverle« (nicht zu verwechseln mit dem häufig zitierten Werk v. J. 1602) einer sparsamen Verwendung der Verzierungen (»sparsamente«) durch cromata und semicromata das Wort geredet. Paolo Quagliati schärft in der Vorrede zu seiner »sfera armoniosa« v. J. 1623 den Vortragenden ein, daß sie sich an die gedruckten Noten zu halten haben, »passagi« nicht anzubringen seien. Im übrigen vergleiche man hierzu die Ausführungen auf S. 626 oben.

ad 2. Mit der »durch die Neuklassiker hervorgerufenen Umwälzung« meint Herr Beyschlag laut eigener Angabe die Mitteilung auf S. 176, 177 seines Buches, daß nach J. S. Bach in der Ornamentik die Antizipation sich immer mehr festsetzte, während früher »das Subtraktionsprinzip vorgewaltet hatte«; d. h. man spielte  während die Ausführung früher gemeinhin lautete:  Dies sind nun allerdings die elementarsten Dinge der Ornamentik, die jeder bessere Klavierlehrer seinen Schülern beibringt. »Dinge die nicht nur neu, sondern von hervorragender Bedeutung sind« (Ztschr. d. I. M. G. S. 215) nennt Herr Beyschlag seine Darstellung dieser Umwälzung! Es hält schwer bei solchem Prahlen ernst zu bleiben!

ad 3. Wie könnten wir uns freuen, wenn Herrn Beyschlag's recht hohe Selbsteinschätzung seines Werkes zutreffend wäre! Er schreibt: »Zum ersten Male erhält der Wißbegierige aus meinem (breitgedruckt!) Werk einen Begriff von der Entwicklung der Ornamentik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart«. Mit den »ältesten Zeiten« steht es wohl etwas wacklig, wie die vorstehende Abhandlung gezeigt hat, und im übrigen darf man wohl sagen: aber was für einen Begriff erhält der Wißbegierige! Wie ein Witz mutet Herrn Beyschlag's Satz an: »Dabei ist Sorge getragen, durch gelegentliche Rückblicke und Spezialabhandlungen sowie durch das Schlußkapitel

die Übersicht zu erleichtern«. »Sehr schlechte Sorge« soll es wohl heißen. Register fehlt, die »Rückblicke« und »Spezialabhandlungen« sind von der größten Dürftigkeit, das Schlußkapitel ist eine Zusammenstellung platter Selbstverständlichkeiten (S. 282—285), kann wohl auf seinen 3½ Seiten auch nicht viel mehr bieten. Was darin steht, weiß jeder Musiker auswendig.

ad 4. Zur Frage der Vorschläge stellt Herr Beyschlag seine eigene Größe mit den folgenden Worten ins Licht: »Keiner meiner Vorgänger hat diesem Problem soviel Aufmerksamkeit zugewandt wie ich«. Aber lange noch nicht genug Aufmerksamkeit! rufe ich Herrn Beyschlag zu. Auch die »wichtige Spezialabhandlung auf S. 168—169 über den Vorschlag« ist in ihrer Wichtigkeit oben schon beleuchtet worden, samt den Lücken, die Herrn Beyschlag's aufmerksame Behandlung der Vorschläge sonst noch aufzuweisen hat.

ad 5. Seine Verdienste um die Wiederherstellung des echten Händel-Stils schlägt Herr Beyschlag nicht zu gering an. Er schreibt darüber: »Und doch würde ich meine Abhandlung über Händel für eine höchst wertvolle halten, hätte sie weiter nichts als den Nachweis erbracht, daß Chrysander-Seiffert's vielgepriesener »Klavierauszug für praktischen Gebrauch« vom »Messias« eine grobe Entstellung des Originals bedeutet«. Über den Euphemismus »Abhandlung« (sie besteht aus etwa 3 Seiten Text) sei hinweggegangen. Worin der »Nachweis« besteht, habe ich nicht ergründen können. Mit emphatischen Erklärungen: »Wir behaupten, daß Händel in seiner Oratorienperiode nennenswerte willkürliche Auszierungen höchstens in Zwangslagen geduldet habe« und: »Uns gilt die Fassung als maßgebend, in welcher der Meister seine Werke . . . . der Nachwelt hinterlassen hat« ist doch nichts bewiesen, selbst wenn hinter diesen »Behauptungen« eine andere Autorität stünde, als die des Herrn Beyschlag, der sich auf keinerlei frühere Leistungen berufen kann. Man vergleiche auch über diesen Punkt die obigen Ausführungen (s. S. 624).

ad 6. Betreffend Bach meint Herr Beyschlag: »Hinsichtlich Bach's wird meine Stellung dadurch noch mehr gefestigt, daß die größten Bachkenner, W. Rust und Ph. Spitta in den Vorschlagsfragen auf meiner Seite stehen«. Wer's glauben will, der glaube es. Wo die Belege dafür sich bei Spitta finden, verrät Herr Beyschlag mit keinem Wort. Ich habe sie auch trotz eifrigen Suchens bei Spitta nicht finden können. Im Gegenteil, oben ist nachgewiesen worden, daß in den Vorschlagsfragen betreffend das Rezitativ Spitta durchaus anderer Ansicht ist als Beyschlag. Woher Herr Beyschlag die Berechtigung nimmt, Spitta als einen Gewährsmann in diesen Dingen für sich anzusehen ist, unerfindlich.

Was bleibt da also übrig an Vorzügen? — — —

Diesem in seinem größten Teil dilettantischen, von Fehlern, Ungenauigkeiten, Unzulänglichkeiten strotzenden Buch hat Herr Prof. Ernst Rudorff, zweifellos im Namen der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, eine empfehlende Vorrede vorangeschickt, die gar kühne Sprache führt. Obschon Herr Prof. Rudorff sich niemals als eine Autorität in musikwissenschaftlichen Dingen erwiesen hat, maßt er sich doch über Beyschlag's Werk ein Urteil an, das zweifellos ehrlich gemeint ist, in der Vorrede eines neuen Werkes jedoch



der fachkundigen Kritik zum mindesten stark vorgreift. Es ist doch sonst in der vornehmen Literatur nicht üblich, daß ein Verfasser sich selbst in der Vorrede mit hohen Worten preist oder es zuläßt, von andern dort überschwänglich gepriesen zu werden. Herr Prof. Rudorff schreibt über das Buch: »Mit der vollkommensten Beherrschung des gesamten Materials, mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit des Historikers verbindet der Verfasser angeborenen künstlerischen Sinn. Er steht überall mit festen Füßen auf dem Boden der geschichtlichen Überlieferung und bewahrt doch zugleich einen offenen Blick für die heillosen Geschmacklosigkeiten, die ein Halbwissen . . . . . veranlassen kann. So ehrt die Akademie nur sich selbst, indem sie ein so vorzügliches Werk der Öffentlichkeit übergibt . . . . .«.

Wie es mit der »vollkommensten Beherrschung«, der »peinlichsten Gewissenhaftigkeit, dem festen Boden der geschichtlichen Überlieferung« in dem Beyschlag'schen Buche steht, haben die oben stehenden Ausführungen wohl zur Genüge erwiesen. Aber die Vorrede des Herrn Prof. Rudorff bringt noch stärkere Überraschungen. Obschon kein Fachmann in musikwissenschaftlichen Dingen, empfiehlt er dennoch der Akademie eine »geeignete Persönlichkeit« für die Bearbeitung des schwierigen Gegenstandes. Er erzählt auch, warum er gerade auf Herrn Beyschlag fiel: »Herr Adolf Beyschlag war mir durch eine kleinere, von Einsicht und Erfahrung zeugende Arbeit auf diesem Gebiet, sowie durch persönlichen Austausch über den Gegenstand näher bekannt geworden«. Diese »kleinere«, übrigens in den weitesten Kreisen unbekannte Arbeit und die Empfehlung des Herrn Prof. Rudorff genügten der Königlichen Akademie, Herrn Beyschlag, der sich bisher durch andere musikwissenschaftliche Arbeiten in keiner Weise hervorgetan hat, mit der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe zu betrauen. Man faßt sich an den Kopf. — Sitzt denn in der Königlichen Akademie kein Mann, der das Naive und Unwürdige einer solchen Entschliebung versteht, der genug Achtung vor der Wissenschaft hat, um in einer solchen Angelegenheit das sorgsamste Vorgehen zu veranlassen? Warum wurden die anerkannten Fachleute nicht befragt? Warum erbat man z. B. nicht den Rat der Professoren und Dozenten für Musikgeschichte an der Berliner Universität? Wie kommt die Akademie dazu, in tönenden Worten die Verantwortung für eine Sache zu übernehmen, von der sie offenbar recht wenig versteht? Wird auf diese Weise das »Halbwissen« bekämpft, von dem oben so schön die Rede war, »ehrt die Akademie sich selbst«, indem sie ein so wenig vorzügliches Werk der Öffentlichkeit übergibt?

Hätte man sich beschieden eine kleine Broschüre herauszugeben mit Anmerkungen zur Ornamentik bei den Klassikern Haydn, Mozart, Beethoven, so hätte Herr Beyschlag eine nützliche kleine Schrift verfassen können, deren Gegenstand er beherrscht. Seine Arbeit wäre allen Musikern zu nutze gekommen, er hätte sich ein wirkliches Verdienst erworben. Eine solche kleinere Behandlung des Themas hätte auch vor der Hand vollkommen für die Königliche Akademie genügt. Laut Titelangabe ist Beyschlag's Werk gedacht als »Supplementband« zu dem von der Königlichen Akademie herausgegebenen »Urtext klassischer Musikwerke«. Da dieser »Urtext« — den ich übrigens als eine ausgezeichnete Arbeit nach Gebühr schätze — fast nur die Klavierwerke der klassischen Meister



Joh. Seb. Bach, Phil. Em. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin umfaßt, so hätte man sich wohl auf eine Betrachtung der Ornamentik dieser Meister vorläufig beschränken können. Die Schwierigkeit einer Behandlung des ganzen, sehr weitläufigen Gegenstandes ist von der Akademie durchaus unterschätzt worden. Jedenfalls ist das Werk, zu dem die Akademie Herrn Beyschlag »veranlaßt« hat, in seinem größeren Teil wissenschaftlich und praktisch wertlos und darum durchaus abzulehnen.

## Eine noch unbekannte Komposition J. S. Bach's.

Von

**H. Wäschke.**

(Zerbst.)

Im zweiten Hefte dieses Jahrgangs hat Bernh. Engelke eine Biographie des Musikers Johann Friedr. Fasch veröffentlicht und diese zum Teil auf die Angaben gestützt, die ich aus bisher unbenutzten Quellen über Fasch's Tätigkeit in Zerbst gewonnen und im Zerbster Jahrbuch II, S. 47—63 mitgeteilt hatte.

Unter den dort gemachten Angaben habe ich auch die verzeichnet, daß J. S. Bach dem Fürsten von Anhalt-Zerbst eine Komposition zu dessen Geburtstage gewidmet habe; aber eben diese Angabe hält Bernh. Engelke in dem erwähnten Aufsatz (S. 278) für einen Irrtum meinerseits; er schreibt darüber:

»Ferner ist die Geburtstagskomposition für den Zerbster Fürsten sehr rätselhaft: Spitta erwähnt sie nicht, und wie ich glaube, beruht ihre Erwähnung bei Wäschke auf einem Irrtum. Bach überreichte 1726 dem Prinzen Emanuel Ludwig von Cöthen eine Abschrift seines Op. I mit folgender Widmung (Spitta II, 703):

»Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn / Herrn Emanuel Ludwig, Erb-Printzen zu Anhalt, Hertzogen zu Sachsen / Engern und Westphalen, Grafen zu Ascanien / Herrn zu Bernburg und Zerbst usw. . . .

Das fragliche Werk ist die *Bdur* Partita für Klavier (!!).«

Nun gebe ich von vornherein bereitwillig zu, daß man sich gelegentlich auch irren kann, ich gebe ferner bereitwillig zu, daß ich mich gerade in dem betreffenden Aufsatz vielfach irren konnte, weil ja oft Erweiterung der Quellenangaben durch Deutung ihrer Beziehungen nötig war; daß ich mich aber darin geirrt haben sollte, daß J. S. Bach dem Fürsten von Anhalt-Zerbst eine Komposition zum Geburtstag gewidmet habe, das kann ich nicht zugeben, denn die Quelle, auf welche ich meine Behauptung stütze, die

Hochfürstl. Anhalt-Zerbster Kammer-Rechnung v. J. 1722/23 sagt auf S. 148 ausdrücklich:

»10 Thlr. — — dem H. Capellmeister Back zu Cöthen vor eine Composition an Unsers gnäd. Landes-Fürsten Hohen geburths Tag.«

Es steht also fest, daß J. S. Bach dem Zerbster Fürsten zu dessen Geburtstag eine Komposition gewidmet hat, und da des Fürsten Johann August, der hier allein in Betracht kommt, Geburtstag auf den 29. Juli fiel, die betr. Kammerrechnung aber vom 1. Juli 1722 bis 30. Juni 1723 sich erstreckt, so muß man annehmen, daß die Widmung zum 29. Juli 1722 erfolgt war.

Damit ist denn auch die Vermutung Engelke's und der Versuch ihrer Begründung erledigt. Denn daß 1722 eine Beziehung auf das Ereignis von 1726 möglich sein könnte, fällt dahin, und im übrigen durfte er wohl nicht annehmen, daß man im anhaltischen Archiv einen anhaltischen Fürsten der Zerbster Linie mit einem andern der Cöthner Linie verwechselt, bloß weil beide in dem bekannten großen Titel die gemeinsame Bezeichnung »Herren zu Bernburg und Zerbst« führen.

Nachdem also Engelke's Zweifel an der Berechtigung meiner Behauptung widerlegt ist, dürfte nunmehr einzig die Frage sein: »Welches war wohl die Komposition, die J. S. Bach am 29. Juli 1722 dem Zerbster Fürsten Johann August zum Geburtstag schenkte?«

## Zu Nikolaus Erich.

Von

**Wilibald Nagel.**

(Darmstadt.)

In Convol. 171, Abtlg. II der Akten des Geh. Haus-Archives Darmstadt stieß ich auf drei sonderbare Blättchen, die als Kuriosum hier mitgeteilt seien. Es handelt sich um einen Bettelversuch des in der Überschrift genannten, nur wenig bekannten Komponisten wahrscheinlich bei dem Sohne Georg's II. und Bruder Ludwig's VI. von Hessen, dem Landgrafen Georg III. zu Vöhl in Itter (Oberhessen). Der Landgraf ist schwerlich in der Lage gewesen, eine größere Hofhaltung zu führen; er lebte etwa wie ein mittlerer Gutsbesitzer unserer Zeit. Um einen Musikdienst wird es sich bei Erich's Gesuch um Anstellung demnach wohl nicht gehandelt haben: der »Verbannte« wird vielleicht eher auf die Posten eines Fechtmeisters und Vorschneiders spekuliert haben und die übrigen Fähigkeiten nur wie eine Art von

Brillantfeuerwerk haben wirken lassen wollen, ein altes, selten seine Wirkung verfehlendes Kunststück.

Eitner (Quellenlexikon) läßt den bei ihm nicht adligen Erich aus Audisleben bei Erfurt stammen und um 1622 Kantor in Jena sein. Beruhen die Angaben der unten mitgeteilten Zettel auf Wahrheit, so war Erich später Fürstl. Holsteinischer Kapellmeister. Er mag den Titel gehabt haben; ob ein nennenswertes Amt damit verbunden war, erscheint mir zum mindesten fraglich. Hat Erich zu dem Vöhlner Landgrafen schon früher irgend eine Beziehung gehabt, so ist anzunehmen, daß diese erfolgte, als Georg III. sich seine erste Frau, Dorothea Auguste (geb. 1636, gest. 5. März 1661), Tochter des Herzogs Joh. Christian von Holstein-Sonderburg, aus Franzhagen holte. Franzhagen liegt im Lauenburgischen und wird schwerlich je mehr als ein bescheidener fürstlicher Gutssitz gewesen sein. Erich mag dort als eine Art von Faktotum tätig gewesen sein, gedichtet, gesungen, gespielt, komponiert und bei Tafel vorgeschnitten haben, bis er (vielleicht durch des Herzogs Tod) seine Stelle verlor und sich, wie so mancher andere in der furchtbaren Zeit während und nach dem 30jährigen Kriege, als alternder Mann, der kein Brot finden konnte, auf der Landstraße fand. 1663 — die Jahreszahl ergeben die drei mitgeteilten Chronogramme der Handschrift — befand er sich in Vöhl oder auch in Darmstadt, wo möglicherweise der Vöhler Landgraf gerade anwesend war. Vielleicht läßt sich in Jenaer oder in Holsteinischen Archiven noch etwas über den Mann finden. Daß es mit seiner Kunst weit her gewesen sei, möchte ich nach der nicht sonderlichen Probe seines Könnens — von den bei Eitner aufgeführten Arbeiten kenne ich nichts — bezweifeln. Aber vielleicht verdient es Erich doch, daß man ihm einmal nachgehe: ein merkwürdiges Schicksal scheint der Mann, der allerlei gelernt hatte (er schreibt eine vortreffliche Handschrift, lateinisch und griechisch waren ihm geläufig und in der Musik verstand er zum mindesten das handwerksmäßige), gehabt zu haben. Vielleicht war er eine der vielen tragischen Erscheinungen der Kunstgeschichte, die schlimme Zeiten zu Grunde gerichtet haben.

Darmstadt, Geh. H.-Archiv. Abt. II. Conv. 171.

1. Blatt. Rückseite. Vöhlner-Poëtisch-Honorarium und Musicalisches Symbolum ad Philomusos. Augustinus. Ut sol inter Planetas —, ita Musica in medio inter Artes liberales radiat. Anno. SaLVator MVnDI pIos Coronablt.

Vorderseite. Symbolum hujus Arcis per Canonem 2. voc. seu Bicinium, ubi comes Ducem sequitur post semitactum e suspirium è Cornetto seu Tromboun.

1. Clarin.



2. Clarin.



O Vöhlen! deine spitzen schön bey den Sternen sitzen,  
Die Fama drauff dein Tugend sieht glänzen bey der Jugend,  
Die Tugend und die Erbarkeit, die sind dz allerbeste Kleid.

Wenn ich soll recht bekennen, und alle Künste nennen,  
 So thustu mir gefallen, ô Musica! für allen.  
 Mit Orgelspiel und Singen, kan ich mein Zeit hinbringen,  
 Zue Gottes Ehr, und mir Zur Freud, Spiel ich weg manche traurigkeit.

Hansz Niclaus von Erich. Jehnensis. Fürstl. Holstein. Capellmeister, musicalischer componist, Kays. gekrönter Poët, figural Cantor und Organist, approbierter Trinciant und fechtmeister. Exul begehret wieder condition, und pp (propter) Deum eine discretion. inmeâ. (= manu mea).

2. Blatt. Rückseite. Vöhlener — Poetisch — Honorarium und Musicalisches Symbolum ad Philomusos. Augustinus. etc. mit dem anderen Chronogramme:

Charltate del LangVeo, atqVe eâ Morlar

Vorderseite: Symbolum hujus Arcis per Canonem Tetraphonicum seu Fugam 4 voc. ubi comites Ducem sequuntur in ὑπὸ διὰ πέντε, ἐπὶ διὰ πρῶτων καὶ ὑπὲρ διὰ τεσσάρων.



Text w. o. Dann: Wer lernen will auff Instrument, Schneid ab die nâgl' und wasch die Händ.

Anno. MVsICVs a Poëta Iste DoLet fulget.

Unterschr. w. o.

3. Blatt. Rückseite w. o., dann das Chronogramm: Pes In MVnDo, spes Vero In CoeLIs.

Vorderseite w. o. ... sequuntur in unisono post Transpositionem Bassus Dorij et Cantus Hypomixolydij.



Die Lösung des Kanons ist mir nicht gelungen. Das mittlere Blatt lese ich:



# Inhaltsverzeichnis

des

## zehnten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Max Schneider.**

### Vorbemerkung.

**1. Erklärung der Schriftzeichen:**

- a) Musikgeschichtliche Begriffe: . . . . . fester Druck (Violine, Palestrina)
  - b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen  
Bücherschau . . . . . gewöhnliche Schrift.
  - c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . . Sperrdruck (Ambros).
  - d) Orts- und Länder-Namen: . . . . . Kapital-Schrift (Paris).
  - e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden [*Cursiv*] für die Sammelbände,  
die gewöhnlichen für die Zeitschrift. Eingeklammerte Zahlen und solche mit nebenstehenden  
kleinen Buchstaben gelten nur für das "International Musical Supplement".
  - f) † bedeutet: gestorben.
- 2. Bezüglich C und K** sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.
- 3. Die „Zeitschriftenschau“** blieb unberücksichtigt.

Aaron, Pietro 259, 78, 386.  
dall'Abaco, E. F. 116, 219, 355.  
Abélard, Simon 225.  
Abendroth, Joh. Christian 285.  
A b e r t, music to Greek play 1b.  
Abert, Hermann 50, 116, 238 f., 257, 282,  
435, 439 f., 458, 469.  
Abingdon, Earl of 296.  
Acat, Lienhardus 153.  
Accents, Greek 1b.  
Accompaniments, organ 53.  
Adam v. Fulda 75 f., 80 f., 535.  
Aderer, A. 242.  
Adersbach, Andreas 407.  
A d l e r, Guido 260b (Vienna Congress),  
260c (on Haydn).  
Adler, Guido 51, 90, 239, 259, 304, 312,  
510, 528, 532.  
Adlung 263 f.  
Aeneas 313.  
Aeschylus 12.  
Agazzari, Agostino 116.  
Agricola, J. F. 146.  
Agricola, Martin 77, 79 f.f., 86 ff.  
Ahle 355.  
d'Aigrefeuille, Charles 185.  
Albeñiz 49.  
d'Albert, Eugen 46.  
Albert, Heinrich 355, 402, 405, 407 f.

Alberti, G. Matteo 352.  
d'Aldéguier 180.  
Alessandri, Fel. 432.  
Alexander Polyhistor 337.  
Alexis, Willibald 66.  
Alfantz, Martinus 153.  
Alkan, Ch. V. 204.  
Alletsee, Paulus 333.  
Allmenröder 287.  
de Almeida, Alvaro Fernandez 47.  
Alphéran, Marguerite 160.  
Alta Trinità beata (anon. Chor) 355.  
Altmann, Wilhelm. Aus Gottfried Weber's  
brieflichem Nachlaß 477.  
Briefe v. Breitkopf & Härtel, Chladni,  
Frey, (Haslinger), Lobe, Löwe, Ries,  
A. Schmidt, J. Ph. Schmidt, Schumann,  
Simrock, Spohr, Thibaut, B. A. Weber,  
C. M. v. Weber, L. v. Weber an Gottfr.  
Weber.  
Altmann, Wilh. 488 (Anm.).  
Alutarius, Christophorus 545.  
v. Alvensleben, G. 27.  
Amaduzzi, Cristofano 172.  
Amalarius 131.  
Ambros, August Wilhelm 108 f., 83, 107.  
Ambrosius 15 f.  
Amelang, Maria Agnes 277.  
Amelot 198.

- Amerbach, Basilius 542, 544 f.  
 Amerbach, Bonifacius 541 f., 544 f.  
 AMERICAN folk music 159.  
 "Amis de la Musique" (Paris) 332c.  
 Amman, Jost 98, 100.  
 Amphion 337.  
 Amphion Anglicus 241, 430.  
 AMRĀVATI 103, 117.  
 Amyot 334.  
 de Anagnia, Joannes Verulus 84, 88.  
 d'Ancona, Al. 322.  
 André 442, 455, 457 ff., 493, 496.  
 André, Jean (Notar) 159.  
 Andrechin 535.  
 Andree, Lazarus (Verleger) 296.  
 Anerio 96a.  
 "Angelus" opera by Naylor 271.  
 Anger, Johannes 153.  
 Angiolini, Gasparo 438.  
 Anglo-saxon institutiones 276.  
 "Annunciation" by Alick Maclean 273.  
 Anonymus (De signis musicalibus) 78, 89, 94 f.  
 Anonymity in journalism 251.  
 Antcliffe 97.  
 Antequara, José Juan Jimenez 355.  
 Anthoni 155, (Anthoni v. Mantua) 156.  
 Anthoni von Padua, Peter 155 f.  
 Anton, König v. Sachsen 355.  
 Apollo, hymn to 1c.  
 Arbor, Ann. 160.  
 Arcadelt, Jachet 115, 223, 355, 106.  
 Archer on national theatre 21.  
 Arend, Max 320.  
 Arensky 364.  
 Archilochos 353 ff., 362, 369.  
 Archimedes 366.  
 Archytas 367, 380.  
 Aria, Elizabeth, on stage-costume 21.  
 Arion zither 346.  
 Ariosti, Attilio 205, 355.  
 Aristides Quintilianus 324, 342 f., 345 f., 350, 371, 373, 378, 381.  
 Aristoteles 73, 323 f., 369, 373, 380, 383, s. a. Pseudo-Aristoteles.  
 Aristoxenos v. Tarent 324 f., 336 ff., 343 f., 346, 348, 379 ff.  
 Armand, Jean Baptiste 175.  
 Armature (score) 142.  
 d'Arnalle, Vernon 352.  
 Arne 353, 355.  
 Arnheim, Amalie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrh. 399.  
     Bedeutung der *Airs de cour* und anderer französischer Liedkompositionen für das deutsche Lied.  
 Arnim, Bettina 1.  
 Arnold 265, 450.  
 Arnold, Samuel 292.  
 Arnoldt von Prigkh (Bruck) 155, 156.  
 d'Arpajon 191.  
 Artaria 296.  
 d'Arve, Stephen 161.  
 Ashton Ellis, see Ellis.  
 Asola, Giov. Matteo 355.  
 Aster, Balthasar 153.  
 Astorga, G. 353.  
 Astruc, G. 282.  
 Attaignant, Pierre 401.  
 Auban 161.  
 Auber 487.  
 Aubert 179.  
 Aubry, Pierre 128, 129, 158, 101.  
 Aude 159.  
 Audencier s. Michel. Guillaume.  
 Audibert, 160, 161, 207.  
 Augier 160.  
 August der Starke 573.  
 August, H. R. 165.  
 August Ludwig v. Cöthen 279.  
 Aurich, P. 359.  
 Authors' Club (Stanford) 133.  
 Avella 203.  
 Avison, 137 f.  
 Avril, Balthasar 225.  
 Ayrrer, Jacob 445.  
 Ayrton (Edmund) 291.  
 B., B. D. 419 f.  
 Babbista, Johann 155.  
 Bacchius 334.  
 Bacchius (le Vieux) 367 f.  
 Bach, Carl Phil. Emanuel 16, 40, 85, 143 f., 355, 94, 277 f., 283, 308, 317.  
 Bach, Heinrich 265.  
 Bach, Joh. Christian 36, 39 ff., 457.  
 Bach, Joh. Christoph 47, 355 (»Der Gerechte, ob er gleich« und »Lieber Herr Gott, wecke uns auf«; irrtümlich unter Joh. Christoph Friedr. Bach angeführt).  
 Bach, Joh. Christoph Friedrich 355.  
 Bach, Joh. Ernst 265.  
 Bach, Joh. Michael 47, 355, 96.  
 Bach, Johann Seb., Heuß, Über A. Schweitzer's J. S. B. 7; Bachporträt, bisher unbekannt 17; Heuß, Das vierte deutsche B.fest in Chemnitz 45, 80; Spanisches Bachfest in Barcelona 83; 85, 116, 118, 128, 143, 147, 149, 159, 189; Bachfest in Dortmund 205; 219, 223 f., 232, 237, 238, 240, 278 ff.; Württembergischer Bachverein 282; 303, 308 f., 316 f., 331, 349 ff., 352, 355 f., 359, 363 f., 12, 15, 18, 27 f., 35, 46, 60, 62 (Marx'sche Ausgaben), 69 ff., 94, 138, 229, 232, 238, 255, 267, 276 ff., 317, 319, 490 (Simrock über den Druck v. B.'schen Werken), 494, 520, 560, 607; Wäschke. Eine noch unbekannte Komposition J. S. B.'s 633.



- Bach's Matthew Passion, at Sheffield 44,  
 89; Heuss handbook 208, 260a.  
 Bach, W. Friedemann 351.  
 Bachrich 358.  
 de Bacilly, B. 400, 414, 417 ff.  
 Bader (Sänger) 57.  
 Bächler, Sebastian 398.  
 Bär, Joseph 258.  
 Baif 402 f.  
 Baladier 183.  
 Balakirew, M. 194.  
 Baldruff, Joh. 535  
 Ballads (Gummere) 24.  
 Ballard 401 ff., 415, 419 f.  
 Balon 203.  
 "Banda" part 142.  
 Barcewicz, St. 206.  
 Barnett's Mountain Sylph 82.  
 Baron 84.  
 Barral(is) 162.  
 de Barri, Gerald 266 (Anm.).  
 Bart 193.  
 Barth 67.  
 Barth'sche Madrigalvereinigung 350, 355ff.  
 Bartmayr, Georg 156.  
 Bartsch, K. 400.  
 BASEL. Nef, Die Stadtpfeiferei u. die  
 Instrumentalmusiker in B. (1385—1814)  
 395; Nef, Die Musik in B. Von den  
 Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahr-  
 hunderts 532.  
 S. a. Notizen, Ortsgruppenberichte.  
 Bassani, Giovanni Battista 228, 231, 240,  
 254.  
 Bassitz, Georgius 153.  
 Bass-strings (zither) 343.  
 Bates, Toah 293.  
 Bateson, Thomas 356.  
 Batka, Richard 311.  
 Battle symphony of Beethoven 299.  
 Baughan, E. A., on Paderewski 21.  
 Baumfelder, G. 358.  
 v. Baumgarten, Christian Gotthilf 454.  
 Baumgartner, Hans Georg 397.  
 BAVARIAN organs 323, zither 341.  
 Baylis, the voice in education 22.  
 Bayon, Gilles 160.  
 BAYREUTH. Engelke, Einige Bemerkungen  
 zu L. Schiedermair's »B.er Festspiele im  
 Zeitalter des Absolutismus 14.  
 Bazin 380.  
 Beatrice and Benedict (Berlioz) 313.  
 de Beaujoyeux, B. 259.  
 Bechler, Bernhard 398.  
 Beck's Troubadour melodies 32b, 53.  
 Beck, Heinr. Val. 356.  
 Beck, J. B. 129.  
 Becker, Elisabeth 351.  
 Beckmann, Gustav 384.  
 BECS-Vienna 224c.  
 Beda 131.  
 Beer 271.  
 van Beethoven, Ludwig, 10, 50, 51, 84,  
 85, 113, 115, 146, 148, 205, 222 ff.,  
 238 ff., 259, 280 ff, 318 (Bonner Kammer-  
 musikfest), 351 f., 362, 364, 1, 35 ff.,  
 40, 42, 53, 61, 65 f., 311, 317, 477, 483,  
 485, 488, 490, 494 f., 505, 557, 560.  
 Beethoven, his "immortal love" 160b,  
 180; English biographies 245; relations  
 with Sir George Smart 300.  
 Behrend, William (Ortsgruppenbericht  
 Kopenhagen) 192.  
 Beihefte der IMG., August 1909.  
 Bellairs on limits of artistic expression 95.  
 Bellardi 223.  
 Belleau, Rémi 204.  
 de Bellefontaine 191.  
 Bellenot 177.  
 Bellermann's editions of Greek music 1b.  
 Bellermann, H. 73, 86.  
 Belleville, Emilie 486.  
 Bells in orchestral scores 142.  
 Benda 280.  
 Benda, Georg 16, 356, 601, 610.  
 Benevoli, Orazio 307 f., 356.  
 Benndorf, Kurt 268 (Anm.).  
 Bennet, John 356.  
 Benvenuto Cellini of Berlioz 312.  
 Benzinger, A. 282.  
 Berchthold von Künfels 534.  
 Berglinger (Wackenroder) 518, 521 f., 527,  
 532.  
 de Bériot, Ch. 198.  
 Beringer, Oscar, reminiscences 22.  
 BERLIN. Leichtentritt, Aufführungen äl-  
 terer Kompositionen in B. während des  
 Winters 1908/9 349; Seiffert, C. Sachs:  
 Musikgeschichte der Stadt B. bis 1800  
 (Bespr.) 317; Royal High School 332d,  
 363.  
 S. a. Notizen, Ortsgruppenberichte.  
 Berlioz Trojans; see Trojans.  
 Berlioz, Hector 84, 206, 238, 307; the  
 "Trojans" of B. 312, 317.  
 Bernasconi, Andrea 435.  
 Bernhardi 513.  
 Bernier 228, 243, 553.  
 Berno 131.  
 Bernoulli, C. Chr. 258, 554, 556.  
 Bernoulli, Chr. 558.  
 Bernoulli, Eduard 51, 129, 239.  
 Bernsdorf, Ed. 2.  
 Berré, Heinrich 397.  
 de Bertha, A. 204, 319.  
 Bertholet, A. 258.  
 Bertling 220.  
 Bertrand, Aloysius 198.  
 Bessel 147.  
 Betz, Franz 222.  
 van Bever 204.  
 Beyle, Henri 319.

- Beyschlag, Adolf**, Die Ornamentik der Musik (besprochen von C. Ettler)-143, 222; Leichtentritt, Zur Verzierungslehre (Ausführliche Kritik über: Die Ornamentik der Musik) 613.  
**Beyschlag, Adolf**, Entgegnung auf d. Referat v. C. Ettler über die »Ornamentik der Musik« 215.  
**Beyschlag, Adolf** 137.  
**Biber, H. F.** 219.  
**Bibliothek, Musikbibliothek.** Proske'sche Musikbibliothek in Regensburg 90; Katalogisierung italienischer Bibliotheken 148. Katalogisierung der Bibliotheken u. Archive in Krakau 282.  
**Bickerstaffe, Isaac** 446.  
**Bickham** 259.  
**Bie, Oscar** 508.  
**Bielefeld** 583.  
**Bierey, G. B.** 55.  
**Biernath, Ernst.** Koczirz, (Bespr. von Biernath's:) Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus 107, 190.  
**Bils** 148.  
**Birk, Sixt** 546 f.  
**Birnbaum** 8.  
**Bischoff** 500.  
**Bishop, H. P.** 353.  
**Bisson, Alexandre** 364.  
**Bitter, Carl** 3.  
**BITTERFELD.** Notiz (Werner) 17.  
**Bizet, Georges** 84.  
**Blackburn on Mendelssohn** 175.  
**Blahetka, Marie Leopoldine** 486.  
**Blahoslav (a Jan Josquin), Jan** 78.  
**Blainville** 251.  
**Blanchemain** 400.  
**Blank** 582.  
**de Blois** 218.  
**Blondeau, André** 225.  
**Blow, John**, Article by W. H. Cummings 421.  
     Blow (1649—1708) traced to the Song-school (1530 to date) of Newark-on-Trent. Probably Capt. Cooke "pressed" him thence into Chapel Royal (1660). Particulars of his Canterbury degree. Contributions to his biography. Discussion of his compositions, the originality of which stood in his way with critics (e. g. Burney). "Amphion Anglicus".  
**Blow, John**, summary of biog. authorities 240.  
**Blümner** 573.  
**Blüthner, Julius** 331.  
**Blume (Sänger)** 57.  
**Blumner, Martin** 512.  
**Boccherini, Luigi** 351 f.  
**de Boche** 178.  
**Bockshorn (Capricornus), Samuel** 255.  
**Bode, K.** 362.  
**Böhm, Georg** 47, 356.  
**Böhme, F. Magnus** 265, 268, 34, 322.  
**Böhme, Joh. Mich.** 582.  
**Börne, Ludwig** 477.  
**Boësset** 226.  
**Boësset, Antoine** 404 ff., 409.  
**Boësset, Jean Baptiste** 405, 418.  
**Boethius** 219, 340, 324 f., 369, 539.  
**Bogentantz, Bernardin** 76, 82.  
**Bohn, Emil** 50, 148, 238, 363 (†), 332d, 368.  
**Boieldieu** 501.  
**Boileau** 575.  
**Boismortier** 262.  
**Boisrobert** 418.  
**Bokemeyer** 607.  
**Bokken-Lasson** 353.  
**Bolén, Henrik** 353.  
**Boller, Max** 258.  
**Bolte, Johannes** 547.  
**Bolz, Valentin** 547.  
**Bombet, César** 319.  
**Bomolière** 278.  
**Bonfils** 160.  
**BONN.** Scheibler, Das IX. Kammermusikfest in B. 318. Beethovenfest (Notiz) 281.  
**Bonarelli, Prospero** 431 f.  
**Bonnat, Joseph** 351.  
**Bononcini** 219, 356, 227, 254, 261.  
**de Bonzy** 185.  
**Books on music, summary of latest** 128a (41), s. a. Bücherschau.  
**Boos, H.** 543.  
**Borchers, Gustav** 17, 240, 295, 364, 384.  
**Borchers, Hedwig** 295.  
**Borkhet** 286.  
**Borodine, A.** 194.  
**Borsa on modern English stage** 22.  
**Boschot** 128.  
**Bossi, Enrico** 268.  
**Bothmar, Graf** 174.  
**Botstiber, Hugo** 160.  
**Botstiber, See Vienna Congress** 260c.  
**Botter** 15.  
**Botticelli, Sandro** 75.  
**Boucher, Pierre** 225.  
**Bouffons Italiens** 224d.  
**Bougerel, P.** 162.  
**Boulet, Joseph** 173.  
**Bourdelot** 227, 237, 404, 415, 417 f.  
**Bourdon, A.** 171.  
**Bourgoin, Pierre Jean Baptiste** 225.  
**BOURNEMOUTH as orchestral centre** 141.  
**Bousignac** 226.  
**Boutelou** 203.  
**de Bovillon** 417, 420.  
**Bowen, York** 42.  
**Boyer** 202, 410 f.  
**Brändlin, Friedrich** 397.  
**Brandes, G.** 506 f.  
**Brandstetter** 547.

- Brahms, Johannes** 50, 51, 84, 239, 309, 318, 351, 364, 42, 560; monograph (Colles) 22.  
**Bramins and Tews** 323.  
**Brandt on St. Cecilia** 236, 241.  
**Brassac, Hugues** 180 f.  
**Brauendorffer, Hanns** 156 f.  
**Bréhat, Ary** 49.  
**Breitkopf, J.** 3, 16, 275.  
**Breitkopf & Härtel** 259, 477 f., 492; Novelty List 128a.  
**Brendel, Franz** 71.  
**Brenet, Michel** 319, 159, 187, 223, 227, 399, 402, 405 ff., 409, 415.  
**BRESLAU** s. Notizen.  
**Bretzner** 431, 445 f., 450, 454, 457, 473, 476.  
**Breymann** 576.  
**Brighton Musical Festival.** Article by Ch. Maclean 140.  
     General sketch of English festivals. In north, development of village contests. In certain places, of clerical origin. Now for first time in S. counties, and arising from orchestral activities, of which pioneer was Bournemouth.  
**Briegel, Wolfgang Carl** 265, 580.  
**Broadley on violin-repairing** 22.  
**Broadwoods and Smart** 295.  
**Brode** 50, 239.  
**Brodersen, L.** 357.  
**Brosi, Peter Friedrich** 559.  
**Brosy, Jacob** 551.  
**Brossard** 227 f., 240 f., 243.  
**de Brosse** 310.  
**Brotbeck, Mathis** 545.  
**Brown, J. Duff,** shelf-classification for libraries 22.  
**Browning and music (Stanford)** 135.  
**Bruch, Max** 2.  
**Bruckner** 552.  
**Bruckner, Anton** 302.  
**Brühl, Graf** 56.  
**BRÜSSEL** s. Notizen, Ortsgruppenberichte.  
**Brunel, R.** 84.  
**Brunner, Heinrich** 562.  
**Brunswick, Terese** 160h, 180.  
**Brussel, Robert** 204.  
**de Bry, Theodor** 98 f.  
**Buchhändlerkataloge.** Breitkopf & Härtel 126, 160, 189; Geibel 381; Gerschel 257; Harrwitz 189; Kerler 126; Liepmannsohn 126, 189, 257; Reeves 126, 189, 257, 331, 381; St. Goar 331, Weigel 381.  
**Buchmayer, Richard** 45 ff., 236 f., 257, 331, 356, 360, 384.  
**Buchmayer, Richard,** Zur Cembalofrage 279 (s. auch Nef, Karl).  
**Buchner** 577.  
**Buchner, Hans** 88, 542.  
**Buchta** 272.  
**Buddhist topes (funeral tumuli)** 103, 117.  
**Bücherschau,** Übersicht über dieselbe siehe S. 35 ff. dieses Verzeichnisses.  
**Bümmler, Georg Heinrich** 16, 275.  
**Buff-Hedinger, Emilie** 46.  
**Buhle, Edward** 127, 383.  
**Bull, John** 351.  
**Bulletin of French Section** 32c, 332c.  
**Bulling, Veit** 543.  
**Bullinger** 547.  
**Bumke, Gustav** 359.  
**Burckhardt** 558.  
**Burckhardt, Albert** 548.  
**Burckhardt, Jacob** 562.  
**Burckhardt, L. August** 547.  
**Burckhardt, -Biedermann, Th.** 398, 533, 549 f.  
**Burckher, Caspar** 153.  
**Burger, Benedict** 156, (Purger) 155, 157.  
**Burkert, O.** 356, 359 ff.  
**Burkhard** 585.  
**Burkhardt (Lehrer)** 264.  
**Burkhardt, Max** 115.  
**Burle, Jean Louys** 160.  
**Burney on Blow's music** 427.  
**Burtius, Nicolas** 258.  
**Busch, Ernst** 86.  
**Buss-Dross, K.** 352.  
**Busse s. Buts** 320.  
**Buts (Busse)** 320.  
**Butsch** 398.  
**Buxtehude, Dietrich** 116, 351, 356, 363, 98, 319.  
**Byelaws for English Section** 32d.  
**Byzantine church-music** 1c.  
**Cabassol** 161 f., 176, 223, 225.  
**Cabay, Hanns** 153.  
**Caccini, Giulio** 352.  
**Cady** 159.  
**Caesar** 384.  
**Cahier** 310.  
**Cahusac** 247.  
**Cajanus, E.** 353.  
**Caix d'Hervelois** 356.  
**Caldara, Antonio** 352, 356, 309, 311.  
**Caletsky** 282.  
**Calier** 159, 162.  
**de Callières, François** 244.  
**Calmus, Georgy** 220, 384, 454, 461 f.  
**Calogerà, Angelo** 172.  
**Caluschus, Bernardinus** 108.  
**Calvisius, Sethus** 268.  
**Calvocoressi, M.-D. M. Maurice Ravel** 192b, 193.  
**Calvocoressi, M.-D.** 85, 147, 204.  
**de Cambefort, Jean** 418.  
**de Camoens, Luis** 48.  
**Campra, Jean François** 159, 161, 553.  
**Campra, André.** de la Laurencie, Notes sur la jeunesse d'A. C. 159, 261.  
**Campra, Joseph** 161.

- Campra le Cadet, Joseph** 204 ff., 214 ff., 219.  
**Cannabich** 18.  
**Cannabich, Mlle.** 19.  
**"Cannon" in orchestral scores** 142.  
**Canudo, R.** 17.  
**Capitan, Prof. Dr.** 4.  
**Capricornus** 255.  
**Carcani** 315.  
**CABELIA suite** 128a (8).  
**Carissimi, G.** 352, 356, 209, 227, 237.  
**Carl Rosa English opera company** 81.  
**Carmen Sylva** 114.  
**Carolina Catharina zu Birkenfeld** 285.  
**Caroline v. Oranien** 285.  
**Garo-Lucas** 84.  
**Carolus von Padua** 155.  
**Carpani** 319.  
**de Carpi, Jheronimus** 156.  
**Carré** 203.  
**Casenave, Martin** 225.  
**Casciolini, Claudio** 356.  
**de la Cassaigne, Raymond** 194.  
**Cassandra** 313.  
**CASSEL s. Notizen.**  
**Casson (Thomas) and organ-contral** 97, 323.  
**Castella, Bartolome** 155.  
**de Castillejo, Cristobal** 48.  
**Castillo, Bartolome** 154.  
**Castra Regina, see Ratisbon.**  
**de Catel** 182.  
**de Catelan, J. B.** 182.  
**Cattaneo, Andrea** 435.  
**Catton** 268.  
**Cavalli, Francesco** 352, 227.  
**Cavens, Louis** 175.  
**de Cays** 178.  
**Cecilia as musical saint. Article by R. E. Brandt** 236.  
     Mosaic A. D. 570. French statuette XIII century the first with musical instrument. With organ about 1500. Cf. also pages 241, 278.  
**Celani, E.** 96.  
**Celtic, Goadhelic** 80.  
**Celtis, Conrad** 101, 540, 546.  
**Certani, Alessandro** 351 f.  
**Cesti, Marcantonio** 356.  
**Chabran** 150.  
**Chabrier, Emmanuel** 194, 204.  
**Chadwick** 159.  
**Chailon** 159, 177.  
**Challier** 21.  
**de Chambonnières** 351.  
**Champfort** 451.  
**Chancy, François** 409, 418 ff.  
**Chantavoine, J.** 362.  
**Chapel Royal (English) under Henry V and VI. Article by W. H. Grattan Flood.** 563.  
     English Chapel Royals traced back hitherto only to 1461, first year of Edward IV (House of York). From recently issued Calendars of Patent Rolls and of Papal Registers, same now traced back to its foundation by Edward III (Plantagenet) in 1349 the year of arrival in London of Plague or Black Death.  
**Chapel Royal and G. Smart** 307.  
**Chapelet** 203.  
**Charbonnel** 84.  
**Chardavoine, Jehan** 401 ff.  
**Charpentier** 195, 227, 251.  
**Chartier, F. L.** 194, 199, 225, 240 f.  
**de Chartres, Duc** 200, 217.  
**Chastelain, Claude** 195 f., 225, 240 f.  
**de Châteaurenard** 178.  
**Chelleri, F.** 435.  
**CHEMNITZ. Heuß, Das vierte deutsche Bachfest in Ch.** 45.  
**Chéron** 198, 225.  
**Cherubini, Luigi** 240, 356, 494.  
**Chevalier** 321.  
**Chevallier, Pierre** 225.  
**Chevillard, Camille** 84.  
**Chilesotti, O.** 406.  
**Chimes (Starmer)** 95.  
**Chladni, E.** 477, 479.  
**Choalcho s. Suasso.**  
**Choirs, French** 89.  
**Chopin, Frédéric** 189, 194, 206 f., 281, 362, 364.  
**Chorales, performance of** 89.  
**Chouquet** 219.  
**Christelin** 544.  
**Christina Charlotte Friederica v. Solms-Braunfels** 285.  
**Chrysander, Friedrich** 19, 228 ff., 265 ff., 310, 316, 350, 357, 26 f., 435, 446, 574, 576.  
**Chrysander, Friedrich. Heuß, Handel's Samson in der Bearbeitung von Fr. Chr.** 110, 127.  
**Chrysothemis** 200.  
**Chuno** 285.  
**Chybiński, Adolf, Zur Erklärung des "Concerto" (Notiz)** 115, 177; **M. Karłowicz** 206; **Umfrage (über Samotulinus u. Felstin)** 296; **Erwiderung gegen Jachimecki** 381.  
**Chybiński, Adolf** 281 f.  
**Ciampi** 30.  
**City Companies** 278.  
**Clark on Esperanto** 22.  
**Claudius, Matthias** 53.  
**Clausius** 276.  
**Clay (Felix) on musical aesthetics** 64b.  
**Clemens v. Alexandria** 337.  
**Clément** 202.  
**Clérambault, L. Nic.** 351, 356.  
**Clerical origin of certain Festivals** 140.

- v. Clermont, Katharina 402.  
 Clerval 171.  
 Closson, Ernest 158.  
 Clytemnaestra (Strauss) 200.  
 Cocchi, Gioachino 435, 448.  
 Cochläus s. Cocleus.  
 Cocleus, Joh. 76, 79, 393 f.  
 Coclicus, Adrian Petit 88, 93, 99, 102.  
 CÖLN. Notiz (Prätorius) 85.  
 Coffey 446.  
 Coitero 544.  
 Colasse 201 f., 243 f., 251, 261.  
 Colberg on harmony 22.  
 Colbert, Jean-Baptiste-Michel 191.  
 Coler(us), Martin 15.  
 Colles on Brahms 22.  
 Collet, Henri 49.  
 Collette, A. 171.  
 Colonna 227.  
 Colonne, Edouard 84.  
 Combi, B. 438.  
 Combination-pistons (organ) 322.  
 Comédie larmoyante 1b.  
 de Comère 182.  
 Companies, City 278.  
 Competitions, village 140.  
 Comte, Ch. 400.  
 de Comynihan 182, 189.  
 Concentores Sodales 303.  
 Concertgoers' club 116.  
 Confraternities 276.  
 Congress, see Vienna Congress.  
 Conservatorium of Vienna 224c.  
 Console, see Organ.  
 Constitutional history of IMG. 1c.  
 Conrad 534.  
 Contents, see Journal, Magazine.  
 Conti, Prince de 37, 147, 202, 217 ff.  
 Contin, Graf Francesco (de Castel Seprio Venedig) 353.  
 Conversi, Girolamo 356.  
 Cooke (Henry) of the Chapel Royal 423.  
 COPENHAGEN. Music-museum 332b, 333.  
 Copyright and music (Stanford) 137.  
 Corbach, A. (C.) 358.  
 Corder's operas 82; at Brighton 141; on Mendelssohn 175.  
 Corelli, Archangelo 116, 219, 351 f., 356, 236, 240, 262.  
 Corneille 403, 575.  
 Cornelius, Peter 9, 24.  
 Cornet 115.  
 CORNWALL 80.  
 Coronation march (Hungarian) by Haydn 260b.  
 Corporations (Town) 276.  
 Corresponding Members of IMG. 1c.  
 Cortner 50, 239.  
 Cortona (Handschrift) 321.  
 Cossmann, Sophie 8.  
 Couperin, François 159, 351, 356, 383, 262.  
 de Courcelles, Pierre 204.  
 Coussemaker 73 f., 136, 344.  
 Covent Garden and Berlioz 315.  
 Cowen's operas 82.  
 Cox (Hugh Bertram) on G. Smart 287.  
 Craft-guilds of England 276.  
 Cramer 525.  
 Cramer and Smart 292.  
 Cranach, Lucas 100.  
 Crews, C. T. D. 241.  
 Crexos 355.  
 CROATIAN music (Hadow) 323.  
 Croce, Giovanni 356.  
 Crousis (Κροῦσις) 334 ff. (Marnold).  
 Croze, J. L. 177, 242.  
 de Cruce, Petrus 73, 84.  
 Culp, Julia 352, 359.  
 Cummings, W. H., Pres. of Mus. Association 95; on John Blow 240.  
 Curwen dict. of music 245.  
 Cyclopaedic dictionary, Curwen's 245.  
 Czervenska 6.  
 Dach, Simon 402.  
 Daffner, Hugo 115, 175.  
 Dagobas 103, 117.  
 Dalcroze, action-songs 128a (74).  
 Dalphéran, Marguerite 159.  
 Damrosch, Frank, Vice president American Section 160.  
 Damüco, Jhan 156.  
 Danchet, Antoine 217, 224.  
 Dancourt 444.  
 Dandrien, J. F. 356.  
 Dangeau 173, 202, 218 f.  
 Daniélis 237.  
 DANISH folkmusic 192c.  
 Dannreuther, Edward 143.  
 Daquin, Claude 351, 356.  
 Dasent, life of J. Th. Delane 22.  
 Daspe 182.  
 Davidson, Gladys, opera-plots 23.  
 Daubresse, M. 319.  
 Daumer, Georg Friedrich 50.  
 Dauphin 285.  
 Dauriac, L. 127 f.  
 Daussonne 182, 192 f.  
 Davantes, Pierre 77, 79, 88, 386.  
 David 224.  
 David (Kunstpfeifer) 320.  
 David, Felicien 149.  
 Davidsohn, R. 322.  
 Day, C. Russell, on Indian instruments 86.  
 Debogis, M. L. 352.  
 Debussy, Claude 193 f.  
 Decorus, Volupius (Schönsleder) 233.  
 Dedekind, Henningus 80.  
 Deiters, Hermann 19, 362.  
 Delane, "Times" editor, life of 22.  
 Delauny (de Launy), Jacques 207.

- Delegates (Governmental) to Vienna Congress 260b.  
 Delius, life and works 48.  
 Deller, Florian 441, 457.  
 Delmas 84.  
 Dennkh, Cristof 156.  
 Dentzer 281.  
 Deppe and touch 22.  
 Deschamps, Eustache 400.  
 Désert 149.  
 Desforges 262.  
 Desius, N. 356.  
 Deslyons 241.  
 Desmarets 202, 261, 406.  
 Desmatins 203.  
 Despaigne 182.  
 Desportes, Ph. 402.  
 Dessauer, E. 508.  
 Dessoff, Albert. Ortsgruppenbericht Frankfurt a. M. 258.  
 Dessoir, Susanne 355, 358, 361.  
 Destouches 213 f.  
 Desvoyes 202.  
 Deurains, Niclas 155.  
 Deuteromelia of Ravenscroft 117.  
 Devrient, Eduard 69.  
 Diamant, F. 362.  
 Dibdin 448 f.  
 Dido and Aeneas, see Trojans.  
 Didymos 341, 383.  
 Didot, F. 217.  
 Dieckmann 264 f.  
 Dieffenbach 287.  
 Diehl 568.  
 Diehl (Alice), life of Beethoven 245.  
 Diemer 84.  
 Dieter 167, 455, 457 ff.  
 Dieterich, J. R. 568.  
 Dietrich, Sixt 541 f., 545.  
 Dietricus 534.  
 Dietz 51, 239.  
 Diez (Sänger) 67.  
 Dilthey, W. 260, 508.  
 Diogenes Laertius 369.  
 Directory, election of 1c, 32d.  
 Diruta 267 (Anm.).  
 Dittelbach(er) 397.  
 v. Dittersdorf, Carl Ditters 356, 106.  
 Dodge, Janet 400.  
 Dodge (Janet) on lute music 95.  
 Döbricht 271 ff., 573, 582.  
 Dömmelin, Rudolf 555.  
 Dötl, Michael 155.  
 Dolmetsch, Arnold 158.  
 Dominicus, Jhann 155.  
 Domino, meaning of 21.  
 v. Dommer, Arrey 8.  
 Donša, Karl 89.  
 Dorant-Dressler 294.  
 Dorn, Peter 543.  
 Dorsch, Joseph 554 f.  
 DORTMUND. Bachfest (Notiz) 205.  
 Dowland 412.  
 Dräxler-Manfred, L. 568.  
 DRESDEN new Local Branch 220, 260a.  
 S. a. Notizen, Ortsgruppenberichte.  
 Dressler, Gallus 76, 81, 83, 87.  
 Drieberg 51.  
 Drosendorfer, Martin 155, (Dressntorffer) 156 f.  
 Drury, Lane for English opera 83.  
 du Bois, Marie-Rose 147.  
 Dubois, Théodore 84, 380.  
 Du Bos 234.  
 Du Buisson 238.  
 Duclos 84.  
 Dufay, Guillaume 75.  
 Dufort 203.  
 Du Fraigne 283.  
 Dulichius, Philippus 356.  
 Du Liz 260, (de Liz) 261, 262.  
 Du Mège 180.  
 Du Mesny 203.  
 Dumeynet 197, 221.  
 Du Mont, Henry 204, 165, 224, 226 f., 229, 234, 239, 254.  
 Dunhill on melody 95.  
 Duni 442, 460.  
 Dupuis 370, 448.  
 Dunstan, Dict. of music 245.  
 Dunstaple, Joh. 85, 106.  
 Dupérier 160.  
 Duphly 351.  
 Dupin, Paul 147.  
 Dupuis 292.  
 Durante, Francesco 357.  
 von Dusch, Alexander 502.  
 Duton 192.  
 Eccard, Johann 223, 269, 71.  
 Echo vom Gebirge (newspaper) 349.  
 Eckard, Jean Godefroid 38, 139, (586).  
 Eckert 223, 586.  
 Ecorcheville, Jules 17, 49, 128, 281, 362, 206, 218, 220.  
 Ecorcheville (Jules) and the French Section 332c.  
 Edelmann 37.  
 Eder 285.  
 Eglinger, G. 560.  
 Editors of the IMG. since 1899 1c.  
 Ehrenfeld, A. 526.  
 Ehrlich, Heinrich 143.  
 Eichberg, Rich. J. 240.  
 v. Eichendorff, Joseph 11, 44.  
 EINSIEDEL, church of Marie 64a.  
 Einstein, Alfred. Notiz über den Nachlaß Agostino Steffani's im Propaganda-Archiv zu Rom 172.  
 EISENACH. Bachporträt (Notiz) 17.  
 Eisenhert, Melchior 153.  
 EISENSTADT 64a, 224c, 260b.



- Eitner, Robert 69, 1 ff., 34, 44, 60, 86, 237, 272, 322, 405, 407, 409 f., 418, 540, 568, 570, 573 ff., 597, 602.
- Eitz, Carl 17, 363, 364.
- Election of Präsidiums-Vorstand 1c, 32d.
- Elegie zither 346.
- "Elegy" by Corder 271.
- Elektra, see Strauss (Kalisch); also 260b.
- Elgar's Wand of Youth 47, Symphony in Aflat 64a, 274.
- Elisabeth von Hessen 412.
- Ellger, H. 361.
- Ellinger 531.
- Ellis, Ashton, life of Wagner 23.
- Elssler (Sängerin) 67.
- Emanuel Ludwig, Prinz v. Cöthen 278.
- Embry (Ann.) and Smart family 288.
- En saga of Sibelius 128a (9).
- Enderle 606.
- Endowed opera-house 21.
- Engelke, Bernhard, Einige Bemerkungen zu L. Schiedermair's »Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus« 14; Johann Friedrich Fasch 263; I. Verfahren, Jugend- u. Universitätsjahre 263; II. Bis zur Berufung nach Zerbst 271; III. In Zerbst 276.
- Engelke, Bernhard 205, 569, 633 f.
- ENGLAND. New Works in E. (V) 271; The London "Worshipful Company of Musicians", 276.
- English Chapel Royal, see Chapel Royal.
- English [Committee of IMG. 32c.
- English "national opera" 18, 21, 82, 83, 116 (Webb), 252, 272.
- English Section of IMG., report 32c.
- English text to Wagner 18.
- Epistola Nuncupatoria 87.
- ἐπιτάφιος of Menander 1b.
- Erasmus v. Rotterdam 99.
- Erckenfried von Rixheim 534.
- Erich, Nicolaus. Nagel, Zu N. E. 634.
- Erk, Ludwig 322.
- Erlebach 277.
- Ermisch 220, 294, 384.
- Ernst, H. W. 351.
- Ernst Ludwig von Hessen, Landgraf 569.
- Erwiderungen. Biernath-Koczirz 189; Schnerich-P. W(agner) 191; Gandillot v. Hornbostel 191; Beyschlag-Ettler 245; Niemann-L. Riemann 331; Jachimiecki-Chybiński 381.
- Escriva 47.
- ESSEN. Löwe's "Drei Wünsche" (Notiz) 240.
- Esser 557.
- Esperanto as vehicle for opera 18, 22.
- ESTERHÁZ 64a, 192b, 224c, 260b.
- Esterhazy, Fürst Nicolaus 305.
- Estienne, J. B. François 225.
- Etienne 163, 369.
- Ett, C. 496.
- Ettler, Carl, Ortsgruppenbericht 95; die Ornamentik der Musik (Bespr. des Beyschlag'schen Werkes) 143; Erwiderung gegen Beyschlag 216; Ortsgruppenbericht 294.
- Ettler, Carl 222, 257.
- Euklides 324.
- Eulenburg scores 142.
- Euripides 380.
- Evelyn, J. 239.
- "Everyman", by Davies 42.
- Expert, Henri 242.
- Extraits de Bulletin français de la SIM. 17: VIII. Ecorcheville, Gandillot, Leblond, Reboul. 49: IX. Collet, Lichtenberger, Bréhat, Masson, Ecorcheville. 85: X. Quittard, Landowska, Kling, Calvocoressi. 114: XI. Carmen Sylva, Pirro, Ritter, Vallas (Prin). 147: XII. Roujou, Rolland, de la Laurencie, Hautstont, Calvocoressi, Bils. 204: I. Brussel, van Bever, de la Laurencie. II. Brussel, Stiévenard, de Bartha, Calvocoressi, Quittard. 238: III. R. Strauss, d'Indy, Brunières et de la Laurencie, Stiévenard. 281: IV. Brunières et de la Laurencie, Thibaut (Ecorcheville-Wagner), Knosp. 319: V. Laloy et Malherbe, Brenet, de Bertha, Tchaian, Daubresse. 362: VI. Rolland, Servières, Chantavoine. 362: VII. (Roujon-Ecorcheville). Rolland, d'Udine, Griveau.
- van Eyk 75, 99, 385.
- Eymin, Arnaud 179 f.
- Faber, G. 540.
- Faber, Henricus 76, 79 f., 84, 87, 89, 93, 154.
- Faber, Sigmundt 156 f.
- de Fabre (Fabry), Louyse 159 ff.
- Fabri, Niclas 154 f.
- Fabry, Charles 160.
- Fabry, Claude 160.
- Faesch-Passavant 558.
- Falconieri, Andrea 352, 357.
- Falla 49.
- Falw, Georg 535.
- Farinelli 184, 223.
- Farmer, John 357.
- Farnsworth 159.
- Farrenc, Aristide 143, 149.
- Farrenc, Louise 143.
- Farwell, Arthur 159.
- Fasch, Aug. Heinrich 263; Fasch, Christoph 263; Fasch, Joh. Christoph 263; Fasch, Martin 264; Fasch, Thomas Melchior 264; Fasch, Maria Magdalene, Friedrich Georg, Anna Sophia 264; Georg Friedrich 265. — Fasch, Aug. Friedrich Christian,

- Christian Friedrich Carl 279; Carl 281, 283.  
 Fasch, Carl Friedrich Christian 479, 512, 521.  
 Fasch, Joh. Friedrich 16, 223, 589 f.; Engelke, J. Fr. F., Versuch einer Biographie 263.  
 Fasche, Günther Heinrich 263.  
 Fasch(ius), Augustin 263 f.  
 Fasolo, G. B. 357.  
 Fauconet 179.  
 Fauré, Gabriel 198.  
 Favart 444.  
 Feart, Rose 84.  
 Fechter 395, 534 ff.  
 Fedeli, Ruggiero 15, 174.  
 Feind, Barthold 575.  
 Fellner, Th. 151, 156, 158.  
 de Felstin, Sebastian 296, 98.  
 Ferdinand (Erzherzog) 153.  
 Ferdinand I., Hirzel, Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinands I. aus dem Jahre 1527 151, 559.  
 Ferdinand II. 158.  
 Ferdinand Wilhelm Ernst v. Solms-Braunfels 284, 287.  
 Fergusson's "Tree and Serpent Worship" 103.  
 Ferrari, G. 177.  
 Ferrier, Paul 364.  
 Festivals, full list of English 140.  
 Fétis, Fr. J. 102, 206, 281, 1, 175 f., 195, 206 f., 380, 409 f.  
 Feuersnot (Strauss) 199.  
 Février, Henri 149.  
 Fidelio and "Troyens" 314.  
 Finck, Heinrich (Füngkh) 154, 157.  
 Fink, Hermann 269, 77, 83, 87 ff., 93 f., 102, 106.  
 FINNISH music 128a (7).  
 Firnhaber, F. 156.  
 "First subject" and "Introduction" 275.  
 Fischer, Andreas 320.  
 Fischer, Erich 5.  
 Fischer, J. C. F., of Baden 1b.  
 Fischer, Johann 15.  
 Fischer, Joh. Christoph 357.  
 Fischer, Joh. Georg Christian 285.  
 Fischer, Walter 350.  
 Fischer, Wilhelm 35.  
 Fisher, A. 450.  
 Fischietti 438.  
 Fitelberg, Gregor 206 f.  
 Flament, E. 84.  
 FLAVIAND Castra (Vienna) 224c.  
 Fleischer, Oscar 49, 206, 238.  
 Flemming, Friedr. Ferd. 481.  
 Flesch, Karl 352.  
 Flonzaley-Quartett 352, 360.  
 Flood, W. H. Grattan; see Chapel Royal.  
 FLORENZ. Vorträge (Notiz) 240.  
 Florimo 438.  
 de Flotte 182, 411.  
 Fluri, Ad. 536.  
 Flute, evolution of (Southgate) 95.  
 Flying Dutchman, a new 271.  
 Fock, Dirk 384.  
 Folk music, American 159; connected with Lanner 192a.  
 Fontaine 243.  
 de Fontenay 161, 204.  
 Fontenelle 575.  
 Foote 159.  
 Forkel, Joh. Nik. 3, 9, 279, 497, 512, 525.  
 Form in music (Stanford) 134.  
 Forqueray, Antoine 147, 204.  
 Forqueray, Jean Baptiste Antoine 147, 204.  
 Forst, Grete 353.  
 Forster 265, 269.  
 Förster, Caspar 15.  
 Förster, Eleonora 353.  
 Förster, Emanuel Aloys. Ludwig, Zwei Briefe E. A. F.'s. 353.  
 Fouqué, L. M. 10.  
 Fournel, V. 245.  
 Fournier 159.  
 Fränzl, Ignaz 557, (Carl) 557.  
 Franchetti, 177.  
 Francishkus, Jhann 155, (Francisco) 156.  
 Franck, César 84.  
 Franck, Joh. Wolfg. 357.  
 Franck, Melchior 220.  
 Franco (v. Cöln) 219, 73 f.  
 Francoeur 262.  
 Frank (Ernst), German librettist for Stanford and Mackenzie 252.  
 Franke, F. W. 316.  
 Frankenstein, Ludwig 320.  
 FRANKFURT a. M. s. Notizen, Ortsgruppenberichte.  
 FRANKREICH. Arnheim, Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrh. 399.  
 Franquefort, François 197.  
 Franz, Robert 357, 42.  
 Free combination (organ) 322.  
 Freislich, J. C. 277.  
 Frembken, Balthasar 320.  
 FRENCH, "Bulletin" 32c, 332c; choir-singing 89.  
 Frescobaldi, Girolamo 115, 351, 357, 122, 137.  
 Fret-strings (zither) 342.  
 Frey 477, 479.  
 Frey, M. 55.  
 Friè, Alberto 5.  
 Fricke, R. 223.  
 Friederici (Klavierbauer) 205.  
 Friedlaender, Max 49, 127, 148, 238, 384, 318, 473, 508.

- Friedrich, Kaiser 537.  
 Friedrich d. Grosse 283.  
 Friedrich IV. v. d. Pfalz, Kurfürst 286.  
 Friedrich Wilhelm v. Solms-Braunfels 284 f.  
 Friedrich Wilhelm II. v. Preußen 147.  
 Friedrich Wilhelm III v. Preußen 14, 61.  
 Friesenberger, Heinricus 153.  
 v. Frimmel, Theodor 240.  
 Frobenius 539.  
 Froberger, Johann Jacob 159, 310, 351, 357.  
 Fuchs, Richard 360.  
 Frueauf, Rupertus 153.  
 Füngkh, Heinrich, s. Finck.  
 de Fürstenberg (Cardinal) 217.  
 Fuhrmann, M. H. 318 f.  
 Fuller-Maitland 138, 237, 279.  
 Fux, Joh. Jos. 306, 357, 602, 607.  
  
 Gabrieli, Giovanni 357.  
 Gacon 201.  
 Gade, Niels W. 192.  
 Gafurius 258, 88, 94.  
 de Gageron 178.  
 da Gagliano, M. 352.  
 de Gaillon, Roger 197.  
 Gal 162.  
 Gall 84.  
 Gall, Bernhardtus G. 397.  
 Galliard, J. E. 174.  
 Gallini, Sir John 296.  
 Galuppi, Baldassare 37, 357, 311, 448.  
 Ganassi 99.  
 Gandillot, M. 17, 191 f.  
 Ganz 542.  
 Garcia, Manuel, life by Mackinlay 23.  
 Gardano 105 f.  
 de Garlandia, Joannes 219, 73.  
 Garnier 253.  
 Gaspar de Rheno 539.  
 Gasparini 353, 434.  
 Gasperini, Guido 149.  
 Gasser 513.  
 Gassmann, A. L. 165.  
 Gastoldi, G. 357.  
 Gastoué, A. 187.  
 Gatty, Nicholas 81.  
 Gaudens La Forge 190, 192.  
 Gaudentius 324, 336 f., 368 f.  
 Gaultier, Pierre 173 f., 206, 238.  
 Gay, John 446.  
 Gédalge, A. 198.  
 Gehrman, Hermann 17.  
 Geibel, Emanuel 46, 51 f.  
 Geisler, Chr. 192.  
 Geitner, M. 223.  
 Geminiani 137, 262.  
 Genath, Joh. Seb. 540.  
 General meeting of English members 1c, 32c.  
 Generali, Pietro 501.  
 Genet-Carpentras, Eleazar 83.  
 Gennrich 238.  
 Georg, Großherzog v. Mecklenburg 42.  
 Gérando 362.  
 Gerbais 220.  
 Gerber, Ernst Ludwig 15, 241, 272, 457, 545, 574.  
 Gerbert, M. 267, 75 f., 80, 535.  
 Gerbig, Nic. 265.  
 Gerhardt, Paul 356.  
 Gerhardt, R. 223.  
 Gerle, Hans 82, 84, 90 f., 93.  
 German's (Edward) operas 82.  
 Germer and touch 22.  
 Germer, Heinrich 20.  
 Gern 497.  
 Gerson 258, 540.  
 Gervais 202.  
 Gervinus 113.  
 Gevaert, François Auguste, Riemann, F. A. G. 102, 148, 360, 89, 399.  
 Geyer, Friedr. Wilh. Ludwig 61.  
 Geyer, Joh. George 571.  
 Gianotti 262.  
 Giardini, Felice 150.  
 Gibelius, Otto 386.  
 Gibert 49, 443.  
 Giesebrecht, Ludwig 481.  
 Giffon 178 f., 204.  
 Gigault 115.  
 Gilbert 195.  
 Gille, Gaspard 173.  
 Gilles 161 ff., 176, 223.  
 Gilly 84.  
 Giner 49.  
 Giordani 353.  
 Giorgi, Angelica 352.  
 Gitarre. Koczirz [Bespr. von: Biernath], Die G. seit dem III. Jahrtausend vor Christus 107.  
 Gitterhofer, Ludovicus 153.  
 Given, on newspapers 24.  
 Glarean 258, 267; Willfort, Gl.'s Erwiderung 337, 84, 324, 539 ff., 549.  
 Glasenapp, Karl Friedrich 35.  
 Glasenapp, life of Wagner 23.  
 de Glatans 182.  
 Gleim 283.  
 Glinka, M. 364.  
 v. Gluck, Christoph Willibald 85, 312; Gründung einer G.-Gesellschaft 320, 350, 353, 357, 1, 19, 31, 53, 71, 106, 431, 442 f., 445, 456, 463.  
 Gmelin, G. 282.  
 Gnechi and Strauss 332b.  
 Goadelic Celtic 80.  
 Gobert, Thomas 227.  
 Godowski, Leopold 360.  
 Göhler (Georg) on Sibelius 128a (7).  
 Görner, J. V. 205, 357.

- v. Goethe, Joh. Wolfg. 114, 115, 205, 221, 224, 240, 259, 280, 294, 1, 9 f., 12, 18 ff., 35, 45, 53 ff., 58, 66, 487, 505, 511.
- Gogol 147. 1
- Goldner 487.
- Goldoni, Carlo 432 f., 438 f., 447, 513.
- Goldschmidt, Hugo 49, 147 (Anm.), 232 (Anm.), 400, 407.
- Goldschmidt, Hugo, Leichtentritt, Zur Verzierungslehre (Lehre v. d. vokalen Ornamentik) 613.
- Gollitz, Peter 156 f.
- Golther, Wolfgang 85.
- Gombert, Nicolaus 106.
- Gomme, folklore 24.
- Gon (Vassas College) 159.
- v. Gottschall, Rudolf 177.
- Gottscher, 16, 271 273.
- Goudimel, Cl. 15, 549, 552.
- Gouirand, André 174.
- de Gouvenin, Louis 206, 246.
- Governmental delegates to Vienna Congress 260b.
- Gow 159.
- Graf 555.
- Graf, Jacob 155.
- Grahmann 276.
- Gárma, Hindu 87.
- Grandjean, Louise 84.
- Granouillet, Jean 186.
- Grasset 319.
- de Gratz, Clemens 155.
- Grauendorffer, Hans 157.
- Graun, C. Gottlieb 16.
- Graun, Carl Heinrich 16, 278, 317, 457, 560, 607.
- Graupner, Christoph 274 f., 278; Nagel, Das Leben Chr. Gr.'s 568.
- Greek accents 1b.
- Greek music, remains of 1b.
- Greek-tragedy competitions 271.
- Green, Alice, XV century life 24.
- Gregor, Josef, Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik u. Dichtung. W. H. Wackenroder 505.
- Die Persönlichkeit 510; die Werke 516; das Kunstideal 522.
- Gregor, Josef 259.
- Grenet 261.
- Grétry, A. E. M., 353, 357, 445, 454.
- Gretsch, Joh. Conrad 285.
- Gretschel 331.
- Griechische Musik s. Musik.
- Grieg, Edward 206, 268.
- de Grille d'Estoublon 177.
- Grimaldi 174.
- Grimarest 248.
- Grimm 36.
- Grimm, Jakob 222.
- Griveau, M. 362.
- Grocers' Company 297.
- de Grocheo, Joannes 130, 219, 266, 269.
- Gröber, G. 321.
- Grosse, J. G. 540.
- Grossmann 222, 456.
- Grosz, Cunrat 155, (Gross) 156.
- Grove 138, 568, 581.
- Grünenwaldt, Mathias 156.
- Grünbaum, Therese 503.
- Grünfeld, H. 352.
- Grünewald 274, 574 ff.
- Grützmacher 264.
- Grynäus, Simon 545.
- Gstalter, Sebastianus 153.
- Guédron 405, 409.
- Gürtler, H. 561.
- Guglielmi, Pietro 435.
- Guerber, Myths of Greece and Rome 24.
- Guicciardi, Giulietta 160b.
- Guichard 186.
- Guichon 221.
- Guido v. Arezzo 131, 268.
- Guignard, Pierre 225.
- Guignon 219.
- Guilds 24; "guild-merchants" 276.
- Guiraman, André 159.
- de Guise 238.
- Gummere, popular ballads 24.
- Gunsbourg, Raoul 177.
- Guntram (Strauss) 199.
- Gurlitt 223.
- Guynad, Peter 155.
- Gysendörfer 558.
- Haas, Robert, Ortsgruppenbericht Wien 259.
- Habeneck, Fr. 84.
- Haberl, F. X. 96, 322.
- Hadow, on national character in composition 321; on Haydn as Croatian 260b, 323.
- Händel, Georg Friedrich 50, 78, 89; Heuß, H.'s Samson in der Bearbeitung v. Fr. Chrysander 110; 116, 127, 145, 147, 158, 172, 174, 189, 205, 219, 228, 230 ff., 240, 259, 309 f., 315 (Samson in Mainz), 317, 349 ff., 353, 357, 384, 26 f., 62, 69, 71, 261, 313, 317, 434 f., 495 f., 521, 560, 574 ff., 585, 607.
- Häring (John) and Beethoven 299.
- Hafis 50, 52.
- Hagen 15.
- Haiden, Hanns 394.
- Haito 533.
- de Haitze, Pierre Joseph 172.
- Halbe, Joh. Aug. 455.
- Halir, Carl 46, 319.
- HALLE a. S. s. Notizen.
- Halliwell 445.
- Halls (London guilds) 24.
- Hamm, Adolf 258.
- Hammer, Heinrich 159.

- Hammerich, Angul 239, 264 (Anm.), 268 (Anm.), 333, 336 f.  
 Hammerich and Copenhagen museum 332b.  
 Hammerschmidt, Andreas 357.  
 Handl, Jacob 306 ff., 358.  
 Hanff, Joh. Nic. 358.  
 Hannemann, Rob. 331 ff.  
 Hans von Constanx 88.  
 Hanslick, Ed. 443.  
 Hapsburg dynasty 224c.  
 Hardouin 203.  
 Hardteroth 285.  
 Harkger, Henricus 397.  
 de Harlay, François 199.  
 Harmony-strings (zither) 342.  
 Harp-lute 346.  
 Harp-sounds (zither) 343.  
 Hartmann, C. V. 6.  
 Hartmann v. Münchenstein 534.  
 von Hase, Hermann 189.  
 von Hase, Oscar 257.  
 Haslinger, Tobias 477, 479.  
 Hass, J. A. 335.  
 Hasse, Carl 116, 355 f.  
 Hasse, Johann Adolph 9, 358, 278, 309 f., 312 ff., 317, 431, 433 ff., 607.  
 Has(s)ler, Hans Leo 127, 202, 269, 350, 358, 78, 412.  
 Hauber 496.  
 Hauboy, Joannes 74.  
 Haupt 70.  
 Hauptmann, Gerhart 198.  
 Hauptmann, Moritz 268.  
 Hauser (Posaunist) 398.  
 Hauser, Kaspar 50.  
 Hausmann, Valentin 358.  
 Hautstont, J. 147.  
 Hawkins 172.  
 Haydn, Joseph 41, 51, 64, 90, 146, 160, 189, 205; Aufführung der »Rückkehr des Tobias« (Notiz) 206; 240, 258 f., 281 f., 294 ff.; Heuß, Die Wiener H.-Zentenarfeier u. der III. Kongreß der IMG. 301; 318 f., 350 f., 352, 356, 358, 384, 317, 487, 491 f., 520, 530, 557, 560.  
 Haydn; centenary, see Vienna Congress; connection with Mannheimers 32b; violin-concertos 128a (2); relations with Breitkopf and Härtel 128a (4); his memorial in Vienna 224d; his »Tobias«, see that head; his operettas 260b; a Croatian by race 260b; relations with young George Smart 292.  
 Haydn, Michael 36, 302 f., 308, 310, 358.  
 Haym, H. 358.  
 Haym, Rudolf 505 f.  
 Heckel, Wolf 322.  
*ἐκφυγὴ* of Terence 1b.  
 Hegedüs 352.  
 Hegel 480, 482 f.  
 Heilmann, Marie 224.  
 Heimerdinger, A., Ortsgruppenbericht Leipzig 223.  
 Heine, Heinrich 224, 38.  
 Heinichen (Kunstpfeifer) 320.  
 Heinichen, Joh. David 272 f., 573, 591, 607 f., 610.  
 Heinrich 534.  
 Heinse, Wilh. 525 f.  
 Heinz 454.  
 Held, Anna 223.  
 Heller, Max 239.  
 Heller, Stephan 362.  
 Hembel, Joh. Friedrich 284.  
 Hempel, A. 358.  
 Henisch 453.  
 von Henle, Bischof von Regensburg 90.  
 Hennebains 177.  
 Hennig, C. R. 282.  
 Henningsen, Magnus Peter 319.  
 Hensel, Franz 192, 1a.  
 Henricpetri 539, 549.  
 Hensel, Wilhelm 5.  
 Henslowe 445.  
 Heraklit 371.  
 Herbert, P. 64.  
 Herbst, Joh. Andreas 358.  
 Herder 525.  
 Hering, Alexander 68, 79.  
 Herluison 198.  
 Hermann-Hurlett, M. 360.  
 Herold 2.  
 Herold (Sängerin) 67.  
 Hérol, A. Ferdinand 198.  
 Herpin, René 373.  
 Hertel, Joh. Gottfried 280.  
 Hertnhamer, Lasarus 155.  
 Hertzberg 281.  
 Hertzberger, Balthasar 612.  
 Hervé, Charles 225.  
 Herwegh, Georg 48.  
 Herz, Henri 480.  
 Herzog, J. J. 548.  
 Heß, Ludwig 319.  
 Hesse, (E. Ch.) 581, 585, 595 f., 605.  
 Heß-Ruetschi 50, 238.  
 Hesse (Max) calendar 32b, 53.  
 Hettner, H. 505, 531.  
 Heuß, Alfred, Über A. Schweitzer's J. S. Bach 7; zu Mozart's Mannheimer Klavier-sonate (Erwiderung gegen Scheibler) 20 (18); das vierte deutsche Bachfest in Chemnitz 45; die ersten Szenen der »Zauberflöte« (Ortsgruppenbericht) 95; Händel's Samson in der Bearbeitung von Fr. Chrysander 110; F. W. Zachow als dramatischer Kantatenkomponist 228; die Wiener Haydn-Zentenarfeier u. der III. Kongreß der IMG. 301.  
 Heuss, Alfred, Mozart's dramatic technique 64a, 95; Bach's Matthew Passion 208,

- 260a; Handel 260c; Emil Bohn of Breslau 332b, 363, 368.  
 Heuß, Alfred 19, 127, 222, 224, 257, 308, 313, 316.  
 Heutaller, Martinus 153.  
 Hey, Julius † 242.  
 Heyden, Sebald 78, 87, 89, 91, 94 f.  
 Heyer, Wilhelm 51.  
 Heymann-Engel, Sophie 350.  
 Hieronymus v. Mähren 74.  
 Hiersch, Christof 156.  
 Hill, K. 222.  
 Hiller, Joh. Adam 16, 446, 454, 457, 460 f., 471, 553, 608.  
 Hilprecht 108.  
 Hiltebrandt, Philipp 173.  
 Hindsberg 192.  
 Hinsch 451, 575 f.  
 Hindu scale (Strangways) 86.  
 Hingston, John 423.  
 Historical concerts at Breslau 332d, 363, 368.  
 Hirsch, Paul 258, 320.  
 Hirschberg, Leopold, Der Tondichter A. L. Marx 1.  
     Bisherige Urteile über Marx 1; I. Im Druck erschienene Kompositionen 5; II. Ungedruckte Werke 54; III. Verloren gegangene Werke 66; IV. Geplante Werke 68; V. Ausgaben u. Bearbeitungen klassischer Werke 69.  
 Hirschberg, Leopold 51.  
 Hirschberg, R. 312.  
 Hirzel, Bruno, Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinands I. aus dem Jahre 1527 151.  
 His, G. 541.  
 Hochbrucker 38, 140.  
 Hodler, Maria 384.  
 Hodt (Huet), Thönges 286.  
 Höchstetter, Peter 543.  
 Hockh 283.  
 Hoffmann, E. Th. A. 1, 505 f., 525, 531.  
 Hoffmann, Eucharis 77, 80, 83, 87, 94 f.  
 v. Hoffmannswaldau, Chr. H. 355.  
 Hofhaimer, Paulus 101, 152, 542.  
 Hofmann, Christof 155 f.  
 Hofmann, Melchior 272.  
 Hohenemser, Richard 51, 148.  
 Hohenemser, Richard, Das großbrussische Volkslied (Ortsgruppenbericht) 383.  
 Hohitzer, Clement 156.  
 Hohmuth 569 f.  
 Holbein, Hans d. J. 259, 536.  
 Holly, Andreas Franz 453, 462.  
 v. Holtei, Karl 512 f.  
 Holtschneider, G. 205.  
 Holzach, Oswald 545.  
 Holzbecher (Sängerin) 67.  
 Holzward, Valentin 547.  
 Homer 109, 358 f.  
 Homilius, Gottfried 358.  
 Hon(n)auer 38, 139.  
 Hoos, M. 360.  
 Hope (Margaret) and Smart family 288.  
 Hopkins, E. J. 138.  
 Hoppe 50, 238.  
 Horaz 480 f., 546.  
 Horn 353.  
 v. Hornbostel, Erich M., Musikalisches vom XVI. Internationalen Amerikanisten-Kongreß in Wien 4; Musikleben bei den Pawnee-Indianern (Ortsgruppenbericht) 63, 192.  
 Horwitz, Karl 64.  
 Hostinsky, Otakar 78.  
 Houdard de Lamotte, Antoine 201; s. a. La Motte.  
 Houssu, Henriette Angelique 147.  
 Hřimaly 50.  
 Huber, Jacob 559.  
 Huber, Ferd. 562.  
 Hucbald 325.  
 Huch, Ricarda 506, 511.  
 Hueber, Johannes 155.  
 Hübner, Christopher 320.  
 Hübner, Johann 541.  
 Huet, s. Hodt.  
 Hugo 534.  
 Hugo, Victor 84.  
 Hugo von Reutlingen 258.  
 Hulbert, on voice-training 24.  
 Hullmandel 37.  
 Hummel, J. N. 486, 504.  
 Hunger, Ruepertus 153.  
 Hunold 266.  
 Huray (Sängerin) 67.  
 Hurka, F. 358.  
 Huygens, Constantin 399, 404 f., 414.  
 Hyagnis 337, 339.  
 Hymns, greek 1b.  
 Hynel, G  r  me 199.  
 Iccander 265.  
 "Immortal Love", Beethoven's 160b, 180.  
 Imprisonment and City companies 277.  
 INDIAN tonality 86; music in sculpture (Southgate) 103, 117.  
 d'Indy, Vincent 238.  
 Ingegneri, Marc. 358.  
 Instrumente. Thuren, Nordische Musikinstrumente im musikhistorischen Museum zu København 333, s. a. Buchmayer, Nef.  
 International Musical Emporium 128a (7).  
 Internationale Musikgesellschaft s. Musikgesellschaft.  
 "Introduction" and "First Subject" 275.  
 Iphigenia of Gluck in Esperanto 18.  
 Irish Ortsgruppe 32c.  
 Isaac, Heinrich 101; Riemann, Kleine Studien zu Joh. Wolf's neuem Isaac-



- Band 115; Wolf, Bemerkungen zu Hugo  
 Riemann's »Isaac-Studien« 147, 152;  
 Ludwig, J., Wolfs Ausgabe der welt-  
 lichen Werke H. I.'s (Bspr.) 320, 542.  
 Iselin, Ludwig 544 f.  
 Iselin, P. 542.  
 Isidorus v. Sevilla 368.  
 Isori, Ida 352.  
 ITALIEN. Kamiński, Mannheim und  
 Italien 307.  
 Jachimecki, Zdislaw 281, 381.  
 Jacob 205.  
 Jacob von Pfortzheim 540.  
 Jacobi 282.  
 Jacquin 159, 174.  
 Jahn, Otto 19, 430, 455 ff., 463, 474.  
 Jal 195, 198.  
 Jamblichus 370 f.  
 Jansen 557.  
 Jaques-Dalcroze, E. 363.  
 Jarnowitz 557.  
 Jāti, Hindu 87.  
 Jean Paul 477, 490.  
 Jecta, Raoul 231.  
 Jehin, Léon 177.  
 Jenny Lind 150.  
 Jensen, W. 47.  
 Jessen, Hermann 357, 514, 520.  
 Jews and Bramins 323.  
 Jhann 154.  
 Joachim, J. 90, 309, 318.  
 Joachim (Henry) and Smart family 288.  
 Joaquin 49.  
 Jöcher 263 f.  
 Jodel (zither) 346.  
 Johann Albrecht v. Solms-Braunfels 286.  
 Johann Carl, Pfalzgraf zu Birkenfeld 285.  
 Johannes de Rheno 534.  
 Johans von Landskron 534.  
 Jommelli, Niccolò 353, 358, 310 ff., 315,  
 435, 439, 457 f., 461 f., 469.  
 Jonas, A. 357.  
 Jonckbloet, W. J. 399, 404 f., 414.  
 Josquin des Prés 85 f., 91, 94, 99, 102, 109,  
 385.  
 Josquin, Jan, s. Blahoslav.  
 Journalism, anonymous 251.  
 Journal contents for 1907—1908 96b.  
 Joyeuse (de Pézenas) 180.  
 Don Juan Manuel 47.  
 de Juigné 199.  
 de Jul(i)ard 182, 190 ff.  
 JULIOBONA (Vienna) 224c.  
 Julius Caesar, Shakespeare's 260b.  
 Jung, Hans 286 f.  
 Jung, Joh. Jacob 287.  
 Juoigos of the Lapps 192c.  
 Juras, Priamus 153.  
 Justice 409.  
 K., E. 2.  
 Kachel, Joh. Christoph 554 ff.  
 Kade 321.  
 Kändler, Christoph 569.  
 Kaiser, Georg 257, 500 f., 558.  
 Kaiser(in) 582, 585, 596.  
 Kalisch, on Bach's Matthew Passion 89;  
 on Strauss's Elektra 198.  
 Kalischer and G. Smart 287, 289.  
 Kalischer, A. Ch. 362.  
 Kametzki 594.  
 Kamiński, Lucian, Mannheim und Italien  
 307.  
 Kamiński, Lucian 127.  
 Kammermusik. Scheibler, Das IX. K.-  
 fest in Bonn 318.  
 Kant, Imanuel 9, 511.  
 Kantate. Heuß, F. W. Zachow als  
 dramatischer Kantatenkomponist 228.  
*Kassandreides* 80.  
 Karl V. 152 f.  
 Karl XII. 573.  
 Karl der Große 265, 535.  
 Karłowicz, Jan 206.  
 Karłowicz, Mieczysław 177, 206 f., 281.  
 Karłowicz, Polish symphonist 192b,  
 206.  
 Kattikas, Hindu 87.  
 Kauffmann, 591.  
 Kaufmann, L. 355, 361.  
 Keferstein 26, 33, 38, 41, 45, 482.  
 Kehrreim 118.  
 Keinspeck, Michael 538.  
 Keiser, Reinhard 358, 451, 574 ff.  
 Keller, Joh. Heinrich 398.  
 Kephesias 110.  
 Kerll, J. H. 351, 359.  
 Kern, Mathias 535.  
 Kerner, Justinus 52.  
 Ketenacker, Ambrosius 545.  
 Kidson on melody 95.  
 Kiesewetter, Raphael Georg 108, 107.  
 von Kilchen, Jacob 539.  
 King's minstrels 276.  
 Kinkeldey, Otto 219 f.  
 Kirchhoff 277.  
 Kirmis 287.  
*Kithára*, zither 341.  
 Klark, Lars 336.  
 Klaubert, Christian 571.  
 Kleber 322.  
 Kleefeld, W. 569, 577 f.  
 Kleinpaul 316, 358.  
 v. Kleist, Heinrich 7.  
 Klengel, Frl. 294.  
 Klengel, Julius 46.  
 Klindworth 222.  
 Kling, H. 85.  
 Klingenberg, Fr. Gottlieb 319.  
 Klinger, Max 259.  
 Klingler, Carl 319.

- Klitzsch, E. 52 f.  
 Kloß, Erich 222.  
 Klotz, Sebastian 86.  
 Kluge 282.  
 Knapp 159.  
 Knapp, Joh. 76, 79.  
 Knecht 455, 457 ff.  
 Knetsch, Berthold 85, 148, 353.  
 Knispel, H. 578.  
 Knöchel, Constantin 582.  
 Knop 559.  
 Knosp, Gaston 281.  
 Knüpfer, Sebastian 80.  
 Kobbé, Gustav, music-criticism 24.  
 Koczirz, Adolf, [Bespr. von: Biernath],  
 Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend  
 vor Christus 107, 190.  
 Koch, Joh. Wilhelm 287.  
 Koch, Martha Maria 279.  
 (Kockeritz) 280.  
 v. Köchel 19, 157.  
 Köhler, Geo. Valentin 571.  
 Koellicker, Peter 539.  
 Koenig, Rose, Wagner recitals 18.  
 Königsfeld 62.  
 Köpke, Rud. 508.  
 Körner, Theodor 54.  
 Köttschke 220, 294.  
 Koldewey 508.  
 Koller, Oswald 130, 265, 268.  
 Kolrosz, Johannes 547.  
 Kongreß, s. Hornbostel. — Mitteilungen  
 über den III. K. der IMG. in Wien (Mai  
 1909) 33, 65, 97, 161, 225, 261, 296  
 (Kongreßbericht), 297 (Resolutionen);  
 Heuß, Die Wiener Haydn-Zentenarfeier  
 u. der III. K. der IMG. 301.  
 Konzert (Concert). Chybiński, Zur Er-  
 klärung des »Concerto« (Notiz) 115;  
 de Wyzewa et de St. Foix, Les premiers  
 Concertos de Mozart 139.  
 KOPENHAGEN. Thuren, Nordische Musik-  
 instrumente im musikhistorischen Mu-  
 seum zu K. 333.  
 S. a. Ortsgruppenberichte.  
 Kopfermann, Albert 90, 205, 384.  
 Koswick, Michael 76, 82.  
 Kothe, Robert 353.  
 Kotter, Hans 322, 541 f.  
 Krabbe, Wilhelm 384.  
 KRAKAU. Katalogisierung (Notiz) 282.  
 Kratzer, Johannes 155.  
 Krause 205.  
 Krebs, Carl 267 (Anm.).  
 Krebs, Joh. Ludwig 3—9.  
 Kreisler, Fritz 361.  
 Kremser, Eduard 162 (Anm.).  
 Kretschmayr, H. 151, 158.  
 Kretzschmar, Hermann 14, 49, 90, 111,  
 224, 238, 281, 304, 307, 309, 318, (Er-  
 nennung zum Direktor der Kgl. Hoch-  
 schule f. Musik) 363, 384, 423, 460,  
 462.  
 Kretzschmar successor to Joachim  
 332d, 363.  
 Kreutzer, Conradin 55.  
 Kreutzner and the Maria Zell mass 260c.  
 Krieger, Adam 205, 359.  
 Krieger, Joh. Philipp 15, 574.  
 Krieger, Philipp 359, 363.  
 Κρούσις, s. Crousis.  
 Kroyer, Theodor 50, 202, 239, 87, 124,  
 152 f.  
 Kruse, Georg Richard 240, 321.  
 Kuch, Joh. Baptist 15, 276 f.  
 Kühn, Joh. Adam 286.  
 Kühne 276.  
 Kühnel, A. 359, 558.  
 Küster, N. 570 f.  
 Kuhachon Haydn 324.  
 K u h e, Wilhelm 141.  
 Kuhlo, Franz 145.  
 Kuhls, Karl 383.  
 Kuhn, Max 96, 99.  
 Kuhnau, Joh. 145, 266 ff., 573.  
 Kullak and tonch 22.  
 Kulwagner, Nicodemus 153.  
 Kummer, Joh. 164.  
 Kuntlich, Georg 280.  
 Kun(t)zen, Joh. Paul 15, 276.  
 Kussewitzky, Sergei 352.  
 Kuzzi 457.  
 Kwast, Jacob, J. Kwast-Chor 350.  
 de La Barre de Beaumarchais, A. 259.  
 La Borde 175 f., 195, 204, 399.  
 de La Chenal 397.  
 Lacoste 202.  
 Lacroix 251.  
 de La Ferté, Duchesse 218.  
 La fontaine on Spanish music 95.  
 La Forge, Gaudens 190, 192.  
 de La Grotte, Nicolas 402.  
 del Lago, Giovanni 100.  
 de Lagrange Triano, 196.  
 de La Janière, Henri 225.  
 de Lajarte 202, 206.  
 Laisné, Claude 225.  
 de Lalande 224, 226 f., 240, 243.  
 Lalo, Charles 49.  
 Lalouette 225, 227, 243.  
 Laloy, E. 128, 158, 319, 232.  
 La Mara 362.  
 LAMBATH degrees 241, 425.  
 Lambert, Michel 238, 281, 238, 407, 415,  
 417 f.  
 de La Moignon (de Basville) 190 f.  
 La Mothe 213 f.  
 Lamoureux, Charles 84.  
 Lancetti 557.  
 Land, J. P. N. 399, 404 f., 414.  
 Landino, Francesco 219.

- Landowska, Wanda 85, 258, 310, 351, 357, 360.  
 Landshoff, A. 358.  
 Landshoff, L. 355.  
 Lanes, Mathieu 182, 189.  
 Lanfranco, Giovanni M. 77, 81, 88 f.  
 Lang 592.  
 Lang, Joh. Christoph 285.  
 Langbein, Gertraut 127, 220, 353.  
 Lange, G. 264.  
 Langer, Ferd. 501.  
 de Lange, S. 205, 282.  
 Language question in opera 82.  
 Lanner, Josef, Zoder, J. L.'s Fortleben im Volksliede II 161.  
 Lanner and folksong 192a.  
 Lanngkusch (Christof) 154 f.  
 Lapeyrette 84.  
 LAPPISH folk music 192b.  
 Laryngoscope 23.  
 Lasso, Orlando 259, 269, 350, 102, 390.  
 v. Laufenberg, H. 266, 268.  
 Laumonier, P. 400.  
 Laur, Ferdinand 560, 562.  
 de la Laurencie, Lionel, Notes sur la jeunesse d'André Campra 159.  
   I. La famille de Campra 159; Enfance de C. 161; La maitre de C.: Poitevin 162; La maîtrise et la milieu artistique où le jeune C. devait poursuivre son éducation musicale 170; Les occasions de initier à la musique dramatique 173.  
   II. Campra maître de musique à Arles 176; C. à Toulouse 180. IV. C. à Paris 194. V. La musique religieuse de C., pendant qu'il était un musicien d'église 225; Musique dramatique 243.  
 de la Laurencie, Lionel 128, 147, 204, 238, 281, 259.  
 Laurent, C. 199.  
 Laurentius 275, 277.  
 Laute-Brun 84.  
 de Lautrec 182.  
 Lavoix fils 399.  
 Lazzarin 238.  
 Le Bègue 115.  
 Leberecht, Peter 41.  
 Lebert, S. 20.  
 Leblond, M. A. 17.  
 Lecerf (de la Viéville) 202, 208 f., (227), 228, 233 ff., 241 ff., 246 f., 250 f., 253, 255.  
 Lechner, Leonh. 359.  
 Leclair, Jean Marie 351, 359, 198; Scheurleer, J. M. L. l'ainé in Holland 259.  
 Ledebur 1, 21, 66 f., 318.  
 Leder, Daniel 286.  
 Lee, Vernon 128.  
 Le Grand 38, 140.  
 Legrand, Daniel 556.  
 Legrenzi 352, 359, 227.  
 Lehmann-Nitsche, Dr. 5.  
 Leibniz 364, 263.  
 Leichtentritt, Hugo, Aufführungen älterer Konpositionen in Berlin während des Winters 1908/9 349; zur Verzierungslehre. (Ausführliche produktive Kritik über Goldschmidt: Die Lehre von der vokalen Ornamentik I und über Bey-schlag: Die Ornamentik der Musik) 613.  
 Leichtentritt, Hugo 384.  
 Lejeune 238.  
 Leinster school of music 32c.  
 LEIPZIG s. Notizen, Ortsgruppenberichte.  
 Le Jolivet 206.  
 Le Marchand (Louis-Marchand) 208 ff., 213.  
 Lemetz, Thomas 155.  
 Lemonnier 442.  
 Lenart, Gita 352 f.  
 von Lenz, Wilhelm 362.  
 Leo 309, 314, 434.  
 Leo X. (Papst) 322.  
 Leoni, Leon 359.  
 Leoninus 219.  
 Lepeintre 207.  
 Lesage 444.  
 Le Rochois, Marthe 248.  
 Leschetitzky and touch 22.  
 de Lescurel, Jehan 400.  
 Lespy, François 225.  
 Lessing, G. E. 1.  
 LETTISH folk music 192c.  
 Leu 559.  
 Le Vasseur, Nicolas 174.  
 Levi, E. 321.  
 Levi, Hermann 222 f.  
 Lewy, H. 456.  
 Lexicons of music 246.  
 Library shelf-arrangement 22.  
 Lichtenberg, J. C. 604.  
 Lichtenberger, Henri 49.  
 Liebeskind, Josef 320.  
 Liebisch 277.  
 Lied. Springer, Venezianische Liedmusik des 18. Jahrhunderts (Ortsgruppenbericht) 126; Wolf, Die Melodien der Troubadours. Eine Besprechung der Beck'schen Publikation 129; P. Schöffer's Liederbuch (Mainz 1513) neu gedruckt 150 (Notiz); Zoder, Jos. Lanner's Fortleben im Volksliede II 161; Tovey, a Schubert song analysed 168; Hohenemser, das großrussische Volkslied (Ortsgruppenbericht) 383; Arnheim, Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrh. 399.  
 Lieni(g)ke, Christ. Bernh. 277.  
 Liephardt, Gregor 156 f.  
 de Liesse, s. Du Liz.  
 v. Liliencron, Rochus 546.

- Lillo 446.  
 Limbach 571.  
 Lincker 286.  
 Lindner, E. O. 576.  
 Lind, Jenny 150.  
 Linnemann, Richard 384.  
 "Lines" of Vienna 224c.  
 Liseregkher, Laurentz 155, s. a. Riseregkh.  
 List of members, August 1909.  
 Listenius, Nicolaus 79.  
 Liszt, Franz 50, 194, 281, 309, 317, 362, 33.  
 Liszt's, complete works 1d, 64d.  
 LITHUANIAN music 192b.  
 Littleton, A. H. 241.  
 Liturgical year (Staley) 26.  
 Liverymen 278.  
 Livet, Ch. L. 406.  
 de Liz 261 f.  
 Lobe, Joh. Chr. 477, 480.  
 Lobwasser 549.  
 Locatelli, Pietro 259.  
 Locatelli, Sebastian 239.  
 Lochon 228.  
 Loder, Martin 155.  
 Löre, Moses 398.  
 Löther, Joh. Heinrich 286.  
 Löwe, Carl 240, 9 f., 12 f., 24, 30, 38, 51 f., 54, 61, 477, 480 (Briefe an G. Weber), 562.  
 Löwe, Ferdinand 311.  
 Löwe, Joh. Jacob 15.  
 Löwenfeld, H. 148, 320.  
 Löwenfeld, Hans, Inszenierung der Zauberflöte (Ortsgruppenbericht) 220.  
 Löwenstein, Rudolf 52.  
 Lohse, Otto 177.  
 LONDON s. Notizen, Ortsgruppenberichte.  
 de Longueville 406.  
 Lopez, François 259 f.  
 Lorenzani, Paolo 227 f., 232, 237, 240.  
 Lorenzo de' Medici 321.  
 Loret, J. 406, 408, 410, 415.  
 Lortzing, Albert 321.  
 Lossius, Lucas 76, 83, 87 f.  
 Lotti, Antonio 352, 359.  
 Louin, Julien 192.  
 Louis 189.  
 Louis le grand 172, 198.  
 Louis, P. 356.  
 Louis XIV. 177, 403.  
 Lucchini, Antonio 435.  
 Ludwig, Franz 223.  
 Ludwig, Franz, Zwei Briefe Emandel Aloys Förster's 353.  
 Ludwig, Friedrich, Joh. Wolf's Ausgabe der Weltlichen Werke H. Isaac's (Bespr.) 320.  
 Ludwig, Friedrich 51, 239.  
 Ludwig, Joh. Georg 287.  
 Ludwig von Eptingen 534.  
 Ludwig von Thierstein 534.  
 Ludwig II. and Wagner 153.  
 Lueger, K. 303, 305.  
 Lünich 276.  
 v. Lütgendorff, W. L. 559.  
 Lully, J. Baptiste 238, 259, 281, 352, 159, 165 f., 173, 202 f., 218, 227, 230, 232, 234, 238, 243 f., 246 ff., 254 ff., 258, 261, 415, 442.  
 del Lungo 321.  
 Lunn, Kirkby 352.  
 Luscinius 88 f.  
 Lusitano, Vincentio 77, 80.  
 Lute music (Dodge) 95.  
 Luther 11 f., 70, 540, 550.  
 Lutz, M. 545.  
 Mac Alpin, Colin 82.  
 Maccari 439.  
 MacCurdy, George Grant 4.  
 de Machault, Guillaume 400.  
 de Machy, Thomas 198.  
 MacKay, Louise 353.  
 Mackenzie, Alexander 311.  
 Mackenzie, operas 82, at Vienna Congress 260b, on Mendelssohn 260c.  
 Maclean, Alick 82.  
 Maclean, Ch., Moody-Manners English Opera Company 80; Sidelights from India on genesis of tonality 86; Brighton musical festival 140; Tschaikoffsky's "1812" score 142; London Worshipful Company of Musicians 276; "Trojans" of Berloz 312; the Zither (Bavarian highlands) 341; New works in England 47, 271; Misc. 18, 31, 88, 95, 117, 149, 156, 175, 241, 322; see Referenten. Sir George Smart, musician-diarist 287.  
 Macmillan, Francis 352.  
 de Madron 188.  
 März, organ-builder 322.  
 Maeterlinck, Maurice 149.  
 Magazine contents for 1907—1908 260c.  
 Magdalena Sophia v. Solms-Braunfels 285.  
 Mahillon, V. C. 333.  
 Mahler, Gustav 115.  
 MAILAND s. Notizen.  
 Maillart 265.  
 de Maillebois 187.  
 Mailly 173, 406.  
 MAINZ. Roth, Vom Mainzer Musikfest 315.  
 Major 542.  
 Maitland, F. A. Fuller 153.  
 Malefette 192.  
 Malet 186.  
 Malet d'Avignon 187.  
 Malherbe (Dichter) 400 f.  
 Malherbe, Charles 128, 158, 177, 311, 319.  
 Malibran 23.  
 Mancinella s. Wagner-conductor 210.  
 Mandelli, Fortunato 172.

- Mandyczewski** Eusebius 90, 304.  
**Mangold, Karl** 245.  
**Manhester** 159.  
**Manners, Charles** 80.  
**MANNHEIM.** Kamiński, Mannheim und Italien 307.  
**Manzergh**, see Manners.  
**Manskopf, Nicolas** 259.  
**Mantuan, Josef** 152 f., 157.  
**Mara** 557.  
**Marais, M.** 202, 245, 261.  
**Marbot** 159, 161 f., 170 f., 173, 176, 207, 223.  
**Marcello, Benedetto** 172.  
**Marchand, Louis** 359, 208 ff., 213, 225.  
**Marchettus (de Padua)** 268.  
**Marenzio, Luca** 350, 359.  
**Mareschall, Samul** 549 ff.  
**Maria Antoinette** 359.  
**Maria Theresa** 224c.  
**Mariat de Mantua** 156.  
**Mariazell mass of Haydn** 260c.  
     (Haydngedenktafel) 282.  
**Marini, Biagio** 122.  
**Mariotte** 362.  
**Mariotte and Strauss** 332b.  
**Marly-Laveaux** 402.  
**Marnold, Jean, Les fondements naturels de la musique Grecque antique** 323.  
     Origines 323; Crousis 334; Olympos 337; Terpandre 348; Archiloque 353; Pythagore 360; Le nombre de Platon 370; Aristoxène 379.  
**Marot, Clément** 198, 401.  
**Marpurg, Friedrich Wilh.** 146, 60, 265, 271, 525.  
**Marschner, Heinrich** 14, 486.  
**Marsyas** 337, 339.  
**Martell, Karl** 65.  
**Martienssen, Karl** 220, 384.  
**Martin, J. B.** 435.  
**Martinelli** 439.  
**Mattini** 322.  
**Martini, Geo** 571.  
**Martini, Padre** 351, 359.  
**Marty, Georges** 84, 118.  
**Martyrs, virgin** 241.  
**μάρτυς and μάρτυς** 241.  
**Marx, Adolph Bernhard, Hirschberg, Der Tondichter A. L. M.** 1, 431, 495.  
**Marx, Therese** 2, 5, 59, 61, 64 ff., 68, 72.  
**Mason, John** 445.  
**Masarey-Tollmann** 558.  
**Masked balls** 21.  
**Massenet, Jules** 84, 149, 282, 364.  
**Massenus, Petrus** 156.  
**Masson, C.** 325.  
**Masson, Claude Ludovic** 225.  
**Masson, musical memories** 150.  
**Masson, P. M.** 49, 400.  
**Maszyński, P.** 206.  
**Kaiser Mathias** 158.  
**Mathias, F. X.** 51.  
**Mathelin** 185.  
**Mathieu** 227.  
**Matthei** 294.  
**Mattheson, Joh.** 15, 145, 352, 278, 568, 574 f., 607.  
**Matthew Passion**, see Bach.  
**Matthey and p. f. touch** 22.  
**Maugué, Jules** 84.  
**Maupoint** 203, 220.  
**Maurin, E. F.** 171.  
**Max Franz v. Österreich** 492.  
**Maximilian** 321, (römischer König) 537, (Kaiser) 542.  
**Maximilian I.** 152, 158.  
**Maximilian II.** 158.  
**Mayer, Dr. Bischof** 303.  
**Mayer, P.** 398.  
**Mayer, Steffan** 155.  
**Mayerhoff, Franz** 45.  
**Mayer-Reinach, Albert** 50, 239.  
**McWhood** 159.  
**v. Medici, Giovanni (Leo X.)** 322.  
**Méhul** 350, 501.  
**Meier (Sänger)** 67.  
**Meissner** 454.  
**Meissonnier** 261.  
**Meistersinger guilds** 160a.  
**Melani, Alessandro** 227.  
**Mell, Gerhardus** 153, 157.  
**Melle (Organist)** 154, 157.  
**Melody (Kidson, Dunhill)** 95; melody-strings on zither 341; "melodie tonic" 86.  
**Melzer, H.** 384.  
**Melzer, Rudolf** 219, 355, 361, 384.  
**Members, list of, August 1909.**  
**Menander play** 1a.  
**Mendel** 1.  
**Mendelssohn, Arnold** 71.  
**Mendelssohn-Bartholdy, Felix**, 84, 150; Mendelssohniana (London) 175; Mendelssohnfeiern (Notiz) 177, 189; Mendelssohn-Gedächtnisfeier in Kopenhagen (Ortsgruppenbericht) 192, 205, 223 f., 239, 318, 7, 28, 30, 33, 39, 60, 69, 546, 562.  
**Mendelssohn; appreciations** 175; his descendants 176.  
**Mendès, Catulle** 282.  
**Menestrier, P.** 173, 244 ff.  
**Mennicke, Karl** 278, 310.  
**Mensuralmusik.** Schünemann, Zur Frage des Taktschlagens u. der Textbehandlung in der M. 73; Chybiński, Zur Geschichte des Taktschlagens u. des Kapellmeisteramtes in der Epoche der M. 385.  
**Menter, S.** 357.  
**Mercier, J. B.** 206.  
**"Mercure", French** 32c, 332c.  
**Méreaux, X.** 38, 143.

- Mergel, Daniel 545.  
 Merian-Forkhard 558.  
 Mersenne 390, 400, 402, 404, 406 f., 409, 414.  
 Mersswanger, Bartholomeus 153.  
 Messchaert, Joh. 311, 316, 318.  
 Messenger, André 84, 188.  
 Metastasio, Pietro 16, 311, 436, 438, 526.  
 Metzsch 571.  
 Meyer (Bläser im Basler Münster) 398.  
 Meyer, Gregor 548.  
 Meyer, P. 533, 552.  
 Meyerbeer, Giacomo 477, 487, 497, 500 f.  
 Michaelis 206, 253.  
 Michaud 195.  
 Michel (Audencier), Guillaume 408 ff.  
 Michelangelo 307.  
 Michelmann 263.  
 Michiels 402.  
 Mieck, Joh. Jacob Wilhelm 287.  
 Miescher, F. 544.  
 Migliavacca 431, 433 ff.  
 Mignard, Jean Baptiste 160.  
 Mignon, Jean 194 f., 228.  
 Milan, Luis 108, 402.  
 Milandre 359.  
 Milder-Hauptmann, Anna 68 f.  
 Miles and Smart family 287.  
 Military band supplements to orchestral scores 142.  
 Miller, Jul. 501.  
 Millet, Lluís 49, 83.  
 Miniature scores 142.  
 Minnesinger 160a.  
 Minor, Jak. 508, 511, 517, 519.  
 Minstrels 160b, 276.  
 Mireur 159, 176.  
 Mireille of Gounod 26.  
 Missa Papae Marcelli 96a.  
 Mistral, his memoirs 26.  
 Mitteilungen der IMG. s. Musikgesellschaft.  
 MITTENWALD. zithers 341.  
 Mohr, Franz 1 f.  
 Molière 403, 442.  
 de Mollier (Molier, Molière), L. 408, 418.  
 Molinier 186.  
 Molitor, Bernhard 334.  
 Molitor, Raphael 99, 101.  
 Mondonville 262.  
 Mone 62.  
 Moniuszko, Stanislaus 206.  
 Monn, C. 304.  
 Monn, Georg Matthias 64, 308, 359.  
 Monnet 399.  
 Monrot d'Arras 219.  
 Monsigny 442.  
 Montaigne 254.  
 de Montbuysson, Victor 412.  
 MONTE CARLO. Oper (Notiz) 177.  
 Monteil de Grignan 177.  
 Monteverdi, Claudio 229 f., 308, 352, 359, 390.  
 de Montigny, Valette 240.  
 de Montmorency, Anne 180.  
 Moody-Manners, English Opera Company. Article by Ch. Maclean 80.  
 Biographie of Fanny Moody and Charles Manners. Formation of company (1897), following Pyne Harrison, Carl Rosa and Turner. Its fortunes. The "English National Opera" question fully analysed. Sketch of English-made operas since 1834. Importance of the language question is exaggerated. Reduction of prices more important. Essential point of all is to obtain a subsidizing governmental authority, which shall in return for the subsidy override commercialism, and require things to be done for sake of indigenous art, whether immediately profitable or not. The Manners company has acted so as to lead up to such a situation.  
 Moos, Paul 524, 526.  
 Morambert 213, 258.  
 Moran, Dora 353.  
 Moreau 186, 203.  
 Morera 49.  
 Morin 180, 553.  
 Moritz von Hessen, Landgraf 412.  
 Moritz Wilhelm v. Sachsen-Zeitz 271, 276.  
 Morlacchi, Francesco 484, 502.  
 Morley, Thomas 359, 100, 106.  
 Morphy 108, 402.  
 Morzini, Graf 275.  
 Moscow, evacuation of 143.  
 Mosel 111, 113.  
 Mosewius, Theodor 18, 21, 31, 33.  
 Mosewius on Bach's Matthew Passion 260a.  
 Mottl and Berlioz 312.  
 de la Motte, Houdard 204, 214, 217, 247 ff.  
 de la Motte Fouqué, Friedrich 67.  
 Moussorgsky 147, 194 ff., 319.  
 Moudenc 159.  
 Moulinié, Antoine 406.  
 Moulinié (Moulinier), Etienne 406 f., 409 f.  
 Moulinier 226.  
 Mourgue (dit Cousin), Pierre 180 f., 184.  
 Mozart, Carl 220.  
 Mozart, Leopold 20, 40, 139 f., 143, 146, 222, 384, 308, 316, 463.  
 Mozart; influenced by Schobert 32b, 35; his dramatic technique 64a, 95; as eight-year-old composer 128a (6), 160c, 181; his memorial in Vienna 224d.  
 Mozart, Wlfg. Amadeus, Zu Mozart's Mannheimer Klaviersonate (Scheibler-Heuß) 18; de Wyzewa et de St. Foix, Un maître inconnu de M. 35—50, 51, 85,



- 95, 118; de Wyzewa et de St. Foix, Les premiers Concertos de M. 139—146, 205; Löwenfeld, Inszenierung der Zauberflöte (Ortsgruppenbericht) 220, 222 f., 239, 259, 303 f., 351 f., 359, (Zauberflöte in Paris) 364, 35, 55, 317; Preibisch, Quellenstudien zu M.'s »Entführung aus dem Serail« 430, 478, 483 f., 488, 492, 495 f., 513, 520 f., 530, 557, 560.
- Mozart**, Wolfg. Amadeus (Sohn) 220.
- Mühlbach**, L. 37.
- Mühlenberg** 287.
- Müller**, Friedrich 571.
- Müller**, Walter, Ortsgruppenberichte 127, 222 f., 257, 384.
- Müller**, Wenzel 503.
- Müller**, Wilhelm 22, 44.
- Müller-Brunow** 242.
- Müllner**, Adolf 501.
- MÜNCHEN** s. Notizen.
- Muffat** 351.
- Muffat**, Georg 308, 310 (?), 351 (?), 360 (?).
- Muffat**, Gottlieb 310, 351 (?), 360 (?).
- Muht**, Johann 286.
- Muller**, Conradus 335.
- Mundt**, Theodor 31, 37, 68.
- MUNICH** opera and Ludwig II 154.
- Munzinger** 398.
- Muraire** 203.
- de Muris**, Joannes 219, 136, 325, 344.
- Music-festivals**, see Festivals.
- Musica divina** (Proske) 96a.
- Music-lexicons** 246.
- Musical Association of London** 32b. 95.
- “Musical Herald”** on French choirs 89.
- Musical Instruments in Indian Sculpture.**  
Article by T. Lea Southgate 103.  
The Buddhist funeral tumuli (called Topes) at Sanchi in Bhopál state and at Anrávati in Kistna district, contain an incredible amount of sculpture, which has been illustrated in Jas. Fergusson's "Tree and Serpent Worship" (1873). Article shows the conclusions to be drawn from the musical figures in the sculpture. See also page 117.
- Musical sense**, its cerebral development 88.
- Musicians' Company** 276.
- Musik**. Marnold, Les fondements naturels de la musique Grecque antique 323; Gregor, Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik u. Dichtung. W. H. Wackenroder 505; Nef, Die Musik in Basel. Von d. Anfängen im 9. bis zur Mitte d. 19. Jahrhunderts 522.
- Musikberichte**. Barcelona [Spanisches Bachfest] 83; Paris: Prod'homme 84.
- Musikbibliothek** s. Bibliothek.
- Musikfest**. Heuß, Das vierte deutsche Bachfest in Chemnitz 45; Spanisches Bachfest in Barcelona 83; IV. Posener M. 282; Bachfest in Dortmund 205; Roth, Vom Mainzer M. 315; Scheibler, Das IX. Kammermusikfest in Bonn 318.
- Musikfreunde**, Gesellschaft der (Vienna) 224c, 332c.
- Musikgeschichte**. Seiffert, C. Sachs: M. der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800 (Bespr.) 317.
- Musikgesellschaft, Internationale.**  
Amtliches. An die Mitglieder der IMG. (Vorstandswahl) 1; Mitteilungen über den II. Kongreß 33, 65, 67, 161 u. Beilage (vorgeheftet) 225, 261, 296 (Kongreßbericht), 297 (Resolutionen). Landessektion Sachsen(-Thüringen) 257.  
Heuß, Die Wiener Haydn-Zentenarfeier u. der III. Kongreß der IMG. 301.
- Ortsgruppenberichte.**  
Basel (Gesamtbericht) 258.  
Berlin (7. Nov.) 126; (29. Jan.) 219; (27. Febr.) 220; (8. Mai, 15. Mai) 383; (11. Juni, 26. Juni) 384.  
Brüssel (Jan.?) 158.  
Dresden (16. März) 220; (29. Apr.) 294; (2. Juli) 384.  
Frankfurt a. M. (16. Jan.) 258.  
Kopenhagen (13. Febr.) 192.  
Leipzig (26. Okt.) 95; (24. Nov.) 127; (12. Dez.) 220; (19. Jan.) 220; (16. Febr.) 222; (8. März) 223; (23. Apr.) 294; (6. Juli) 384.  
London 95.  
Paris (19. nov.) 127; (12. janv.) 158.  
Washington (dec.) 158.  
Wien (10. Apr.) 63; (13. März) 259.
- Musikunterricht an russischen Schulen** (Notiz) 282.
- Musikvereinigungen.** Internationale Musikgesellschafts. Musikgesellschaft. Spohr-Gesellschaft 17; Società Internazionale per la diffusione della Musica da Camera 118; Associazione dei musicologi italiani (Verein italienischer Musikforscher) 149; Gluckgesellschaft 320; Barth'sche Madrigalvereinigung 350; Jacob Kwast-Chor 350; Aachener cappella-Chor 350; Flonzaley-Quartett 352; Tonwortbund 17, 364.
- Musurgia of Ath.** Kircher 1c.
- Myers** 99.
- Myerscough** and Irish Ortsgrupper 32c.
- Mylius**, Gottfried 571.
- Mylius**, Wolfgang 360. (Wolfgang Michael) 570.
- Mystery-play**, Cornish 22.
- Nadal**, (François) 182, 199.
- Nadi**, Francesco 438.
- Nägelein**, Geo. Martin 570.

- Nägeli, H. G.** 558, 562.  
**Nagel, Willibald**, Das Leben Christoph Graupner's 568; Jugendjahre u. Unterricht, Leipzig 569; die Hamburger Zeit 573; Darmstadt 579; zu Nicolaus Erich 634.  
**Nagel, Willibald** 50, 238, 547.  
**v. Nagler** 487.  
**NAKON vat (Cambodia)** 117.  
**Napoli-Signorelli** 431, 438, 450.  
**Nardini** 351 f.  
**Nares** 292.  
**National character in composition (Hadow)** 321.  
**National opera**, see English National Opera.  
**Naumann, Joh. Gottlieb** 438.  
**Naumann, Otto** 315 ff.  
**Nây, Egyptian** 105.  
**Naylor, Edward Woodall** 149.  
**Nebel** 568.  
**Neefe, Christian** 353, 106, 456.  
**Nef, Karl** 49, 85, 238, 258, 331, 363.  
**Nef, Karl**, Zur Cembalofrage 236 (s. auch Buchmayer, R.); Ortsgruppenbericht Basel 258; Die Stadtpfeiferei u. die Instrumentalmusiker in Basel (1385—1814) 395; die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts 532.  
**Negro music** 159.  
**"Nelson" mass of Haydn** 260b.  
**Nemeitz** 242.  
**Neuberin** 280.  
**Neukomm** 560.  
**Neuhauser organ at Vienna** 224c.  
**Neumann (Angelo) and Wagner** 210.  
**Neumeister** 282.  
**Neuner, Sigmundt** 159 f., (Sigmundt Paugker 155).  
**Neusidler, Hans** 90, 322 (Newsidler).  
**NEWARK** 240, 422.  
**Newmarch (Rosa) on Sheffield Festival** 42.  
**Newspaper articles 1907—1908** 192a.  
**New Works in England. Works by Fred. Corder, Friedrich Delius, Ed. Elgar, Alick Maclean, E. W. Naylor** 47, 271.  
**NICE. Oper (Notiz)** 177.  
**Nicolai, Gustav** 56.  
**Nicolai, Otto** 240.  
**Nicolau** 49.  
**Niecks on the waltz** 192a.  
**Nielsen, Isak** 336.  
**Niemann, Walter, Erwiderung gegen Ludw. Riemann** 331.  
**Niemann, Walter** 568.  
**de Niert s. Nyert.**  
**Nieresen, Paul** 320.  
**Nies, Hanns** 156.  
**Nietzsche, Friedrich** 359.  
**Nikomachus v. Gerasa** 360 f., 365.  
**Nin, J. Joachim** 351.  
**Nini, Giov. Ant.** 435.  
**Nivers, G. G.** 227, 230.  
**de Noailles, Duc** 185, 198 f., (218 f.), 221 f., 248.  
**Nöbler, E.** 356, 359.  
**Nohl, Ludwig** 3.  
**de Noinville, Durey** 203.  
**Nolson, Jeanne** 147.  
**Nomenclature (Gilbert)** 95.  
**Norlind, Tobias** 410.  
**Noskowski, Z.** 206.  
**Notices to subscribers** 64c.  
**Notizen aus:**  
   Basel (Nef, Historisches Konzert) 85, (Nef) 363.  
   Berlin (Theaterausstellung) 148. (Preis-ausschreiben f. Harmoniumkompositionen; Einweihung d. Musiklehrsaales d. Kgl. Bibliothek) 205, (Bibliothek d. Tonkünstlervereins) 240, (Kretzschmar Hochschuldirektor; Akad. Institut f. Kirchenmusik) 363.  
   Bitterfeld (Werner) 17.  
   Bonn (Beethovenfest) 281.  
   Breslau (Bohn's 70. Geburtstag) 148; (Bohn †) 363.  
   Brüssel (Gevaert-Trauerfeier. Tinel G.'s Nachfolger. Snoeck'sche Sammlung) 148, (Snoeck'sches Vermächtnis) 175.  
   Cassel (Spohr-Gesellschaft) 17. (Spohr-Konservatorium) 240.  
   Cöln (Praetorius) 85.  
   Dresden (Daffner) 175, (Hamlet mit alter Musik) 205, (Schütz-Aufführung) 320.  
   Dortmund (Bachfest) 205.  
   Eisenach (Bach-Porträt) 17.  
   Essen (Löwe's »Die drei Wünsche«) 240.  
   Florenz (Vorträge) 240.  
   Frankfurt a. M. (Gehrmann) 17.  
   Halle a. S. (Volksliederabend. Collegium musicum) 116. (Neuer Schülerchor) 240, (Abert) 282.  
   Krakau (Katalogisierung) 282.  
   Leipzig (Tonwortbund) 17, (Sonatenabend Porges-Hasse) 115, (II. Musikfachausstellung) 320, (Riemann's 60. Geburtstag. Universitätsjubiläum, Tonwortbund) 363 f.  
   London (Wagner) 17, (National opera) 116, (Sidelights from India on the genesis of tonality) 86, (Prize-Opera) 148, (Mendelssohniana) 175, (John Blow) 240, (National character in composition) 321.  
   Mailand (Theaterausstellung) 17, (Spon-tini) 282.  
   Mariazell (Haydn-Gedenktafel) 282.  
   Monte Carlo (Oper) 177.  
   München (Roth: Hey †) 242, (Organ control systems) 322.

- Nice (Oper) 177.  
 Paris (Prod'homme: Opéra) 118, (Reyer †. Opéra) 148, (Opéra, Malherbe, Hennebains) 177, (Opéra. Tiersot. Expert) 242, (Opéra) 282, (Saison russe. Opéra) 364.  
 Posen (Musikfest) 282.  
 Prag (Händel-Jubiläumskonzert) 89, (Rietsch) 364.  
 Regensburg (Proske'sche Musikbibliothek) 90.  
 Rom (Società internazionale per la differenza della musica da camera) 118, (Associazione dei musicologi italiani) 148.  
 Stuttgart (Historisches Konzert) 205, (Württembergischer Bachverein) 282.  
 Weenen (Haydn) 205.  
 Weimar (Obrist) 148.  
 Wien (Haydn Ausgabe. Sandberger) 89, (Beethoven-Denkmal) 283.  
 Zakopane (Karłowicz †) 177.  
 Chybiński, A., Zur Erklärung des »Concerto« 115; M. Karłowicz † 205.  
 Gluckgesellschaft 320.  
 Mendelssohn's 100. Gedenktag 148; Mendelssohnfeiern 177.  
 Mozart's Mannheimer Klaviersonate (Scheibler-Heuß) 17.  
 Musikunterricht in russischen Schulen 282.  
 Saint Cecilia 241.  
 Schöffer's Liederbuch (Neudruck) 148.  
 Shedlock's Scarlatti-Ausgabe 148.  
 Volksgesang, deutscher 205.  
 Zur Notiz (Cembalo-Klavichordfrage zwischen Nef und Buchmayer) 331.  
 Nottebohm, Gustav 19.  
 Nougues 177.  
 Noverre 441.  
 Novalis 506, 517, 526, 528.  
 Novelty List, Breitkopf and Härtel 128a.  
 Nowiński, J. 206.  
 Nüßle 294.  
 Nutter, Ch. 186, 204, 399, 406, 409 f., 415, 418, 442.  
 Nyert 418.  
  
 O., E. 66.  
 Oberleitner, K. 156.  
 Oboe da caccia 44.  
 Obrecht (Lautenschläger) 396.  
 Obrist, Aloys 150, 257.  
 Ochs 556.  
 Ochs, P. 551.  
 Ochs, Siegfried 349 f.  
 Ochsenkun 322.  
 Öchsler 50, 238.  
 Oekolampad 518, 550.  
 Officers of the IMG. since 1899 1c.  
 Oldberg, Arsue 159.  
 Olearius, Johann 573.  
 Olschki, Leo 418.  
 Olympos 325, 329, 334 f., 337 ff., 348, 355, 359, 380, 384.  
 Oper. Engelke, »Einige Bemerkungen zu L. Schiedermair's Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus« 14; Kalisch, Impressions of Strauss's »Elektra« 198; Verwendung alter Musik bei Shakespeare's »Hamlet« in Dresden (Notiz) 205; Löwenfeld, Inszenierung der Zauberflöte (Ortsgruppenbericht) 220; The »Trojans' of Berlioz 312; Haydn's »Apotheker? 350; Gluck's »Der betrogene Kadi« 350; Mehul's »Josef in Ägypten« 350; »Zauberflöte« in Paris 364; Preibisch, Quellenstudien zu Mozart's »Entführung aus dem Serail« 430.  
 Opera, in English, see English National opera; Streatfeild 153; management (Wagner) 210.  
 Opieński, Heinrich 281.  
 Opitz, Martin 355.  
 Oratorio style, English 273.  
 Oratorium. Schering, Ein wiederaufgefundenes Werk (Weihnachts-O.) von Heinrich Schütz 68; Heuß, Händel's Samson in der Bearbeitung v. Fr. Chrysander 110.  
 Orchester. Hirzel, Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinands I. aus dem Jahre 1527 151; Sachs, Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels 284; Nef, Die Stadtpfeiferei u. die Instrumentalmusiker in Basel (1385—1814) 395; W. H. Grattan Flood, The english chapel royal under Henri V. and Henry VI. 563.  
 Orchestral scores 142.  
 Organ, organists of Hesse country 32b; 52; organist as adapter 53; organ-playing in England 54; standardization of console 192b, 205; organ-control systems 322.  
 Origines 323 ff.  
 "Orlando Paladino" of Haydn 224d.  
 d'Orléans, Gaston u. Philippe 411.  
 d'Orneval 444.  
 Ornithoparch, Andr. 77, 79 f., 82, 84, 87.  
 Orpheus 337, 359.  
 Ortigue 149.  
 Ortsgruppenberichte s. Internationale Musikgesellsch ft.  
 Ott, Johann 269, 320.  
 Ottmer 479.  
 Otto Constantiensis 539.  
 Oumiroff 356.  
 Oury 486.  
 Ouseley and Proske 96a; on Blow 241.  
 Overbeck 508.

- Pachelbel, Joh. 351.  
 de Padilla, Pedro 48.  
 Paer, Ferd. 487.  
 Päsler, Carl, Umfrage (über Haydn) 296, 88, 542.  
 Paisible 585.  
 Paisiello 353, 513.  
 Palestrina, Pierluigi 148, 223, 306, 350, 360, 102; Missa Papae Marcelli 96a.  
 Pallavicini, Stefano 174.  
 παμμεχέα of Ravenscroft 117.  
 Pantzer, Johannes 153.  
 Paolucci, Giuseppe 107.  
 Paradies, D. 353, 360, 557.  
 Parapinace, Michel 384.  
 Parfaict 201, 204 ff.  
 PARIS s. Notizen, Ortsgruppenberichte.  
 Paris, Gaston 399.  
 Parisot, Dom. J. 281.  
 P a r r y, at Mus. Association 95, on Blow 241.  
 Pasqué, Ernst 568 f.  
 Pasquier 159, 402.  
 Passow 347.  
 Pászthory 294, 358.  
 Paul s. Jean Paul.  
 Paulin, Hubert 225.  
 Paumhäckl, Georg 153, (Paumbhackl) 155, 157.  
 Péchon 226.  
 Pedrell, Felipe 49.  
 Peele, George 445.  
 Peer Gynt 522.  
 Peigartsamer, Georgius 153.  
 de Pélaque 182.  
 Pélissier, Léon G. 161, 223.  
 Pellegrin (Claude Mathieu) 162 f., 207.  
 Pellegrini, A. 352.  
 Pembaur, K. 205.  
 Perez, David 438, 448.  
 Pepys's diary 424.  
 Per golesi, Giov. Battista 219, 222, 311, 360, 308.  
 Pergolesi's "Serra Padrona" 224d.  
 Perignan, Loys 155.  
 Perikles 323, 380.  
 Peroso, Loys 156.  
 Perotinus 219, 73.  
 Perrin, Pierre 173, 186, 227 f., 235, 403, 406 f., 418.  
 Perti 353.  
 Perusa, Malatesta 156.  
 de Pesaro, Fancesco 219.  
 Pescetti 435.  
 Pessard 198.  
 Petersen, A. B. 358.  
 Petri 319.  
 Petri, Adam 540.  
 dei Petrucci, Ottaviano 258, 85, 91, 105, 109, 111, 539.  
 Petschnikoff, Alexander 352.  
 Petter von Mantua 155f.  
 Petzmayer (zither) 346.  
 Pfaff, Emanuel 553 ff.  
 Pfaff, Jacob 553.  
 Pfannndl, Sigmundt 156 f.  
 Pfannstiehl, Bernhard 355, 360.  
 Pfeifer, Johann 16.  
 Pfeiffer, Carl A. 205.  
 Pfohl, Ferdinand 281.  
 v. d. Pfordten, Hermann 50, 239.  
 Phendl, Sigmund 157.  
 Philharmonie and George Smart 299.  
 Philippi, Maria 318.  
 Philipps 115.  
 Philomates, Venceslaus 77, 97, 386.  
 Photographon 6, 32a.  
 Pic 201 f., 244.  
 da Picitono, Angelo 77, 88 f.  
 Picot, Jean 193.  
 Pierrot, Petrus 224.  
 Pindar 109.  
 Pinturicchio, Bernard. 75.  
 Piovene, Graf Agostino 434.  
 Piperinus, Christophorus 542.  
 Pipin 535.  
 Pipping 266.  
 Pirro, André 11, 114, 208 f., 229, 232 f., 238, 255.  
 Pisendel, Joh. Georg 582.  
 Pistons (organ) 322.  
 Pitton 171.  
 Plaser, Mathias 153.  
 Plaß, Ludwig 205, 220.  
 Plato 323 f., 337, 370 ff., 380.  
 Platter, Felix 542 ff., 546, 549 f.  
 Plaz 590.  
 Plectrum (zither) 343.  
 Pliturius, Adam Martin 570.  
 Plutarch 334, 336 ff., 343 ff., 348, 354 f., 358 f., 378.  
 ποδιον, see Puy, and 241.  
 Poë, Edgar 204.  
 Poetic basis 153, 275.  
 Poetry and Music. Article by Sir Charles Stanford 133.  
 Three principles common to both, rhythm, beauty and form. With this last, compare an architect's proportion, composition in sculpture and painting, unities in the drama, design in a story. Practical advice for setting words.  
 Poglietti, Alessandro 310, 360.  
 Pohl, librarian to Gesellschaft der Musikfreunde 224c.  
 Pohl, Carl Ferdinand 295, 581.  
 Pohle, Max 45.  
 Poirée, E. 128.  
 v. Poißl, Joh. Nep. Freiherr 500.  
 Poitevin, Guillaume 162 ff., 230, 234.  
 Polak 271.  
 Poliziano 321.

- Polle 276.  
 Polyglot opera 18.  
 Pommer, Joh. 161, 165.  
 Pontio, Pietro 386.  
 Porges, Fr. W. 116, 355 f.  
 Porges, Heinrich 222 f.  
 Porphyrius 367.  
 Porpora 352, 435.  
 Porsile 309.  
 Portmann 601.  
 POSEN. Musikfest (Notiz) 282.  
 Postel, Chr. 574.  
 Pougin, A. 195, 205 f.  
 Poulsen 6.  
 du Pradel 190, 198.  
 Praetorius, Ernst 51, 81, 86, 94.  
 Praetorius, Hieronymus 71.  
 Praetorius, Michael 115, 360, 233, 388 f., 392 ff.  
 PRAG s. Notizen.  
 Pragmatic sanction 224c.  
 PRAGUE national opera 210.  
 Pralleur 138.  
 Prallus, Vincentus 550.  
 Praspergius, Daniel Balthasar 258, 538.  
 de Prato, Giovanni 219.  
 Pratt, Waldo F. 159.  
 de Prawreis, Nicklas 154.  
 Preibisch, Walter, Quellenstudien zu Mozart's »Entführung aus dem Serail« 430.  
 Italienisches Schauspiel u. Opera seria 431; die opera buffa 438; Frankreich 442; England 445; das deutsche Singspiel 450; die »Entführung aus dem Serail« in ihren verschiedenen Kompositionen 457.  
 Prelinger, Fritz 362.  
 Preuß, K. Th. 5.  
 Prieger, Erich 281, 318.  
 Prin, J. B. 115.  
 Printz, W. C. 386, 394.  
 Probst, E. 560.  
 Prodigal Son of Debussy 43.  
 Prod'homme, J.-G. 84, 118, 128, 149, 158.  
 Prod'homme, J.-G. 158.  
 Prodocimus de Beldemandis 136.  
 Proske, Carl 90, 99, 101, 320.  
 Proske library at Ratisbon 90, 96a.  
 Prospectus, IMG. 128a, 224a.  
 Prüfer, Arthur 50, 127, 223 f., 239, 257, 320, 384, 107.  
 Prüfer, Arthur, Schwartz, J. H. Schein, sämtl. Werke, Bd. III. Herausg. v. A. Prüfer 202.  
 Prüfer, Arthur, Briefe R. Wagner's an seine Künstler. Herausg. v. F. Klob (Ortsgruppenbericht) 222; Bericht über die Gründung der Landesektion Sachsen-Thüringen 257.  
 Prüfer on Schein 192b.  
 Prunières, Henri 238, 281, 232.  
 Psellus 384.  
 Pseudo-Aristoteles 350 f.  
 Ptolemaeus 367, 383.  
 Püechl, Georg 156 f.  
 Pueß, Jhann 155.  
 Pujol 49.  
 Purcell, H. 351, 360.  
 Purcell and Blow 427.  
 Purger, Benedict 155, (Burger) 156 f.  
 Puy of Normandy 160a, 241.  
 Pyne-Harrison opera company 83.  
 Pythagoras 17, 323, 325, 328, 360 ff., 371, 373, 379 ff.  
 Quadflieg, Jakob 102.  
 Quantz, Joh. Joachim 16, 146.  
 "Quarterly Musical Magazine" (1821) of Bacon 290.  
 de Quercu, Sim. Brab. 76.  
 de Querlon 399.  
 Quinault 247 f.  
 Quittard, Henri 85, 204, 165, 173, 226 f., 229, 239 f., 255, 399 f., 406.  
 de R., (Baron) 260.  
 Raab, Johannes 285.  
 Racan 400.  
 Race in music 48.  
 Racine 403.  
 Racyński, Boleslaus 282.  
 Radecke, Ernst 51, 239.  
 Radespond, see Ratisbon.  
 Raff, Joachim 33 f.  
 Ragas (Hindu) and melody 87.  
 Ragueneau 251.  
 Raison, André 115, 360.  
 Rally, Lola 360.  
 Rambach 513, 597.  
 Rambaut de Vaqueiras 219.  
 Rameau, J. B. 351, 360, 218, 223, 232, 254, 261.  
 Ramis de Pareia 268, 75, 386.  
 Rance, A. J. 177 f.  
 Randl, Rueprecht 155.  
 Rank, Jos. 168.  
 Raps, Joh. 545.  
 Raselius, Andreas 77, 87, 386.  
 Raspo 535.  
 RATISBON, music-library 90, 96a, 96b, 224c.  
 Rauber, Mathias 153.  
 Rauchfuß 276.  
 Ravel, Maurice, Calvocoressi, M. Maurice R. 192b, 193.  
 Ravenscroft's Deuteromelia 117.  
 Raybaud 159.  
 Rebel, Jean Ferry 238, 258, 261.  
 Reber, B. 539.  
 Rebikoff 268.  
 Reboul, J. 17.  
 REGENSBURG, see Ratisbon. Proske'sche Musikbibliothek (Notiz) 90.



- Reger, Max** 14, 239.  
**Regnard, Jean-François** 220, 249, 252 f.  
**Regnart, Jacob** 269.  
**Reichardt, Joh. Friedrich** 259, 353, 360, 55 f., 58, 285, 513, 521, 528.  
**Reichardt, Louise** 353.  
**v. Reichenbach, Margarethe** 383.  
**Reichensperger, Bartholomeus** 153.  
**Reichert, Arno, Ortsgruppenbericht Dresden** 384.  
**Reichhard** 280.  
**Reimann, Heinrich** 358.  
**Reindeer and Lapp music** 192c.  
**Reindle, Blasius** 397.  
**Reineck** 264.  
**Reinecke, Carl** 19, 177.  
**Reinher von Haslach** 534.  
**Reinthal** 2.  
**Reisacher, Paulus** 155.  
**Reischius, G.** 540.  
**Reiter, Ernst** 560, 562.  
**Reiter, Jos.** 357.  
**Renner** 582.  
**Rentsch-Sauer, Hella** 353.  
**Repertory theatre** 21.  
**Report of English Section** 32c.  
**Residuum scores** 142.  
**Respighi, Ottorino** 352, 359.  
**de Retz s. v. Clermont, Katharina.**  
**Reuchlin** 540, 545 f.  
**v. Reumont, A.** 321.  
**Reuter, Caspar** 537.  
**von Revellis, Johannes** 157.  
**Reyer, Ernest** 149, 177.  
**Rhaw, Georg** 77, 79, 82 ff., 87 f.  
**Rheineck, Chr.** 360, 473.  
**Riaux, Charles Julien** 225.  
**Conte Riccati, Giordano** 172.  
**Richard, François** 405, 407.  
**Richart, Lorenz** 544.  
**Richardson (Madeley) on organ accompts** 53.  
**Richter (Pauker in Zerbst)** 276.  
**Richter** 380.  
**Richter, Bernhard Friedrich** 223.  
**Richter, Franz Xaver** 305.  
**Richter, J.** 321, 533, 535, 545.  
**Richter, Otto** 220, 257, 361.  
**Riedel, Bernhard** 539.  
**Riedel, Carl** 222.  
**von Riedesel** 609.  
**Riedler** 158.  
**Riemann, Ludwig** 164 (Anm.), 166 (Anm.).  
**Riemann, Ludwig, Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten** 263; **Erweiterung gegen Niemann** 332.  
**Riemann, Hugo, Baron Frédéric (lies François) Auguste Gevaert** 102; **zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen** 137; **kleine Studien zu Joh. Wolf's neuem Isaac-Band** 115.  
**I. Ein verkannter Kanon** 115. **II. Mensur u. Takt** 121. **Übertragung von Isaac's Sinfonia »La Morra«** 125. **Das Rondeau »J'ai pris amours«** 132.  
**Riemann, Hugo** 20, 50, 129, 131, 132, 143, 239, 257, 266, 320, 337 ff. (Willfort, Glareans Erwiderung), 361, (60. Geburtstag u. Feier) 363, 55, 74 f., Wolf, **Bemerkungen zu Hugo Riemann's »Isaac-Studien«** 147, 308 ff., 358, 393, 432, 435, 438, 442 f., 545, 513, 568 f., 597.  
**Riemann on Troubadour melodies** 32b, 53, 160b. **sixtieth birthday** 332d, 363.  
**Rienzi, Wagner's** 260c.  
**Riepel, Joseph** 116.  
**Ries, Ferd.** 477, (Briefe an G. Weber) 483, 492.  
**Rietsch, Heinrich** 50, 239, 364.  
**Rietschel, Georg** 45, 50.  
**de Rieux, Serré** 195, 227.  
**Riggenbach** 398, 533, 549, 551.  
**Righini, Vincenzo** 498, 513, 525.  
**Rimsky Korsakov's "Christmas Eve"** 43.  
**"Ring" in English, Wagner's** 18.  
**Rimsky-Korsakoff** 158, 364.  
**Rings of Vienna** 224c.  
**Rink** 483.  
**Ripolles** 49.  
**Riseregkh, Lorentz** 156 s. a. **Liseregkher.**  
**Ritorno di Tobia, see Tobias.**  
**Ritter, Christian** 360.  
**Ritter, Peter** 454.  
**"Ritter Roland", see Orlando.**  
**Ritter, William** 115.  
**Rivini** 266.  
**della Robbia, Luca** 75.  
**Roberday** 115.  
**Robert, König von Frankreich** 360.  
**Robert, Karl (Halle)** 1b.  
**Rochlitz, Joh. Friedrich** 492, 499.  
**Rochois** 203.  
**Rock, Frieda** 352 f.  
**Rodez** 183.  
**Don Roderigo** 155.  
**Roguski, G.** 206.  
**Roellig** 276.  
**Rolland on Strauss** 332c.  
**Rolland, Romain** 17, 147, 362.  
**Rolle, Joh. Christian** 590.  
**ROM s. Notizen.**  
**Romberg** 560.  
**Romler** 283.  
**de Ronsart, P.** 400 ff.  
**Root** 159.  
**Rosa, Salvator** 360.  
**Rosé** 319.  
**Roselli, F.** 223, 360.  
**Rosellini** 110.  
**Rosenmüller, Johann** 360.  
**Rosenplüt (Rosenblut), Johannes** 450.



- Rossi 351, 122.  
 Rossi, Francesco 360.  
 Rossi, Luigi 227.  
 Rossini, Gioachino 26, 562.  
 Roswick s. Koswick.  
 Rostang, A. 173.  
 Roth, H., Julius Hey † (Notiz) 242.  
 Roth, Herman 257 vom Mainzer Musikfest 315.  
 Roujou, Henri 147, 362.  
 Rounds, English 117.  
 Rousseau, J. B. 201 f.  
 Rousseau, J.-J. 414.  
 Roussin 207.  
 Le Roux, F. 261.  
 Le Roy, Adrian 401 ff.  
 Roux-Alphéran 159.  
 Royer 261.  
 de Rozoi 180.  
 Rózycki 206.  
 de Rudelle 182, 184, 187, 189.  
 Rudolff der Münch 534.  
 Kaiser Rudolph II. 158.  
 Rudolphus 534.  
 Rudorff, Ernst 20.  
 de la Rue, Pierre 105, 321.  
 Ruelle 384.  
 Rueprecht 154.  
 Ruere 159.  
 de Ruffi, Louis Antoine 172.  
 Ruffo, Vincenzo 360.  
 Ruggieri, Costantino 172.  
 Rules of the Society. August 1909.  
 Runge (Paul) on Troubadour melodies 160b.  
 Runge, W. 129.  
 Rungenhagen 454.  
 RUSSLAND. Musikunterricht an russischen Schulen (Notiz) 282; Hohenemser, Das großrussische Volkslied (Ortsgruppenbericht) 383.  
 Rust, Friedr. Wilh. 36.  
 Rutz, O. 223.  
 Ryff, Fridolin 545.  
 Ryhiner, Friedrich 543.  
 Ryter, Jacob 545.  
 Saal 358.  
 Saal, Willem 350.  
 Sabdumene, Bernardo 433.  
 Sacchini, A. M. G. 435.  
 Sachs, Curt. Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels 284.  
 Sachs, Curt. Seiffert, C. Sachs: Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800 (Bespr.) 317.  
 Sachs, Hans 160a.  
 Sack of Troy, see Trojans.  
 Sacrati 352.  
 Saint-Jean 202.  
 Saint-Saëns, Camille 84, 177, 242, 364.  
 Sainton, Joseph (conductor) 141.  
 Salamon, Giuseppe 435.  
 Salandroninus, Jacobus 545.  
 Salimbene 219.  
 Salinas, Francesco 79, 82, 100, 386.  
 Salome (Strauss) 199.  
 Salomon, Elias 267.  
 Salomon, Joh. Peter 494.  
 Salterio pastorale 289.  
 Salvayre, Gaston 242.  
 Salx 174.  
*σάπια* of Menander 1b.  
 Sammartini 352, 360.  
 Samotulinus, Venceslaus 296.  
 SANCHI 103, 117.  
 de Sancta Maria, Thomas 77, 79 f., 89, 95, 386.  
 Sandberger, Adolf 50, 90, 239, 78, 153 f.  
 Sanitsbury's 1824 Dict. of Music 290.  
 Sannemann, F. 240.  
 Sappho 50.  
 Saran, O. 129.  
 Sarasin, Lucas 556.  
 Sarti 435, 438.  
 Sartorius, Thomas 360.  
 Satie, Erik 194.  
 Sattler 276.  
 Satzungen der IMG., August 1909.  
 Saville, Marshall H. 5.  
 Saxy, Claude 177.  
 Sclar tonic 87.  
 Scapinelli, Antonio 173.  
 Scaria 223.  
 Scarlatti, Alessandro 148, 150, 352, 227, 434.  
 Scarlatti, Domenico 159 (?), 310, 351 f., 360.  
 Schacher, Mauricius 156.  
 Schafhäutl 450.  
 Schaler 543.  
 Schalk, Franz 306.  
 Schatz, G. 432.  
 Schaum 286; Schaum, Joh. Caspar, Melchior, J.-C. 287.  
 v. Schaum, J. 55.  
 Scheckel 276.  
 Scheele 266.  
 Scheibe 570 f.  
 Scheibe, Johann Adolph 8, 316, 607.  
 Scheibler, Ludwig, Zu Mozart's Mannheimer Klaviersonate (Notiz) 115; das IX. Kammermusikfest in Bonn 318.  
 Scheibler, Ludwig 19.  
 Scheibler, L. 20.  
 Scheidt 192b.  
 Scheidt, S. 351, 361.  
 Scheidtler 285.  
 Schein, Joh. Hermann 85, 127; Schwartz, J. H. Schein, sämtl. Werke. Bd. III. Herausg. v. A. Prüfer 202, 224, 361, 107.  
 Schein's works 192b, 202, 224.

- Schelle, Johann 572.  
 Schelling 506, 517.  
 Schelper, Otto 223.  
 Schemseddin, Mohammed 49, 51.  
 Schenk 568.  
 Schering, Arnold, Ein wiederaufgefundenes Werk (Weihnachtsoratorium) von Heinrich Schütz 68.  
 Schering, Arnold 50, 115, 148, 189, 239, 257, 295, 320, 384, 568.  
 Schettky 605.  
 Scheuerling 280.  
 Scheurleer, D. F., Jean Marie Leclair L'ainé in Holland 259.  
 Schiedermair, Ludwig, Engelke, »Einige Bemerkungen zu L. Sch.'s Bayreuther Festspiele im Zeitalter d. Absolutismus« 14.  
 Schiedermair, Ludwig 50, 222, 239, 257.  
 Schieferdecker, Joh. Christian 574.  
 Schiller, Friedrich 224, 1, 505, 513.  
 Schilling 15, 51, 58, 62, 66.  
 Schilling, Gustav 1.  
 Schinckho, Nicolaus 153.  
 Schlagzither 342.  
 Schlegel, Aug. Wilh. 10.  
 Schlegel, Christian 559.  
 Schlegel, Friedr. 505 f., 517.  
 Schleicher 287.  
 Schleiermacher 508.  
 Schleissner, Stadtschreiber 2.  
 Schletterer, H. M. 450 f.  
 Schlöger, M. 64.  
 Schmicorer's Zodiacus musicus 1b.  
 Schmid, Anton 442, 445.  
 Schmidt 276, 607.  
 Schmidt, A. 477, 487.  
 Schmidt, Joh. Phil. 477, 488, 502.  
 Schmidt, Leopold 383.  
 Schmidt, P. W. 5.  
 Schmitt, Friedrich 242.  
 Schmitt, Philipp 285.  
 Schmitz, Eugen 127, 175, 363.  
 Schmolck 282.  
 Schnadahüpfel (improv.) 346.  
 Schneider, Carl Ludwig 286 f.  
 Schneider, Friedrich 560.  
 Schneider, K. E. 400.  
 Schneider, L. 318.  
 Schneider, Max 47, 384, 70, 281.  
 Schnerich, Alfred 191.  
 Schnerich, Alfred 240.  
 Schobert and Mozart 32b, 35.  
 Schoberin, 582.  
 Schobert, Johann 36, 139.  
 Schöffner, Peter (Neudruck des Liederbuchs Mainz 1513) 150.  
 Schoenauer, Thiebold 543.  
 von Schönborn, Joh. Phil. Franz 174.  
 SCHÖNBRUNN (Vienna) 224c.  
 Schoenemann, auditory atlas 26.  
 Schönsleder, Wolfgang 233.  
 Schoepfius, Thomann 543.  
 Schosser, A. 162.  
 Schott, B. 477, 479, 482, 487 f., 493, 499, 503.  
 Schott(e) Joh. Balth. 590 f.  
 Schreck, Gustav 189, 222, 364.  
 Schubart, Chr. Fr. Daniel 361, 525.  
 Schubarth, Georges-Pierre 36.  
 Schubert, Franz 49, 116, 148; Tovey, A. Sch. song analysed 168, 239, 318 f., 9, 12, 22, 24, 26, 137.  
 Schubert, Franz Anton 502.  
 Schubert's "Viola" song analysed. Article by Donald F. Tovey 168.  
 Its place and importance among Schubert's works. Analysis of conjunction between words and music.  
 Schubert memorial (Vienna) 224d.  
 Schubiger, P. A. 535, 539.  
 Schuch 280.  
 Schüddekopf 283.  
 Schünemann, Else 352, 361.  
 Schünemann, Georg, Zur Frage des Takt-schlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik 73.  
 Die ältesten Taktzeichen 73; Grundmaß 74; bildliche Darstellungen 75; Art u. Weise des Taktierens. Takterklärungen des 16. Jahrhunderts 76; »tactus« nur äußerliches Orientierungsmittel 95; Dirigent 97; weitere bildliche Darstellungen 97; Deklamation (Textunterlage) 99; Vorschläge an Herausgeber 107; Beilagen 108.  
 Schünemann, Georg 385 ff.  
 Schürmann, Georg Caspar 16, 271.  
 Schütz, Heinrich, Schering, Ein wiederaufgefundenes Werk (Weihnachtsoratorium) von H. Sch. 68; 189, 202, 239, 309, 320, 350, 361, 233, 317, 192b.  
 Schütze, Joh. F. 450.  
 Schulz (Sänger) 57.  
 Schulz, Joh. Abr. Peter 205, 361.  
 Schumacher, Fritz 205.  
 Schumacher, Heinrich 86.  
 Schumann, Clara 114, 490.  
 Schumann, Georg 17, 46, 356.  
 Schumann, Robert 50, 206, 239, 281, 319, 351, 362, 364, 1, 11, 18, 20, 33, 37 f., 40, 46, 48, 137, 477, (Brief an G. Weber) 489, 532, 560, 562.  
 Schumann-Heink, Ernestine 360.  
 Schuster, Giuseppe 440, 442.  
 Schwab, Dietrich 553.  
 Schwabach-Kaufmann 240.  
 Schwan, C. F. 451.  
 Schwanberger 438.  
 Schwanitz, Joh. Caspar 284 f.  
 Schwartz, Johannes 286.

- Schwartz, Rudolf. Joh. Herm. Schein, sämtl. Werke, Bd. III. Herausg. v. A. Prüfer 202.
- Schwartz, Rudolf 257, 568.
- Schwartzo, s. Suasso.
- Schweitzer, Albert 7 ff., 83, 205.
- Schweitzer, Anton 96.
- Schwencke, Christian Friedr. Gottlieb 494.
- Schwickerath, Eberhardt 350.
- Schwickert, E. B. 1 ff.
- Schytte, Anna 192.
- Sciroli, Greg. 438.
- Scolari 435.
- Scores, residuum 142.
- Scotschoffsky 585.
- Scripta collectanea 251.
- de Scudery 417.
- de Scudier 185.
- "Sea-drift" by Delius 42.
- "Seasons", Haydn's 224d.
- Seepacher, Petrus 153, 155, 157.
- Segraais 417.
- Seidel, Arthur 115.
- Seidel, F. L. 55 f.
- Seidl, Anton 223.
- Seidler (Sängerin) 56.
- Seiffert, Max. C. Sachs: Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800 (Bespr.) 317.
- Seiffert, Max 46, 90, 189, 228, 230, 234, 316, 350, 357 f., 384, 402, 542, 549.
- σεῖκελος inscription at Tralles 1 b.
- Sembrich, Marcella 353, 355, 360.
- Senatra, Armida 352.
- Seneca 321.
- Senfl, Ludwig 361, 83, 152 f., 541.
- Sennstl, s. Senfl.
- Serato, Arrigo 352, 361.
- Servais 206.
- "Serva Padrona" of Pergolese 224d.
- Servièrès, G. 362.
- Seuil, Andreas 397.
- Seydel 271.
- Seydel, Martin 223, 257.
- Seyffert, Wolfgang 68.
- v. Seyfried, Ignaz 487.
- Shakespeare, W. 113, 205, 280, 10.
- Shaw, G. Bernard 22.
- Shedlock 148, 150.
- SHEFFIELD Festival 42, 89.
- Sibelius orchestral works 128a (7).
- Sidelights from India on genesis of tonality. Article by Ch. Maclean 86.
- Analyses and supplements Fox Strangeways's article on Hindu scale at Samm. IX, 449. Shows immense antiquity of tonality-sense, and also urges local study of "rāga". Hindu music though subsisting, is more obscure than Greek music though dead. Reasons. Strangeways's, 3 tonics, Melodic, Tetrachordal, Scalar, Their meaning. The "rāga" is a type, halfway between an abstract scale of available notes, and an actual composed melody. This difficult subject still in embryo.
- Sieber, L. 541.
- Sievers 224.
- Sigmund (Pauker) s. Neuner.
- Silbermann, Andreas 551.
- Silbermann, J. H. 85, 205.
- Silcher 562.
- Sillac 402.
- Sillier, Elie 224 f.
- Silvani, Francesco 439.
- Silvius, Aeneas 535.
- Simers, Carl Friedrich 279.
- Simers, Johanna Helena 279.
- Simon, Eleanor Cleaver 352.
- Simon, James 219, 383.
- Simon, Ingo 352 f.
- Simony, E. 357, 359.
- Simrock 62, 477, (Briefe v. N. Simrock an G. Weber) 490, 496.
- Sinding 268.
- Sixfelder, Hanns 156.
- v. Slatkonja, Georg (Bischof) 152.
- Slauersbach, Sebastianus 153.
- Slav influence on Mozart 32b, 35.
- Smart, Sir George, Musician-diarist. Article by Ch. Maclean 287.
- Family tree. Wessex family. Nephew of Sir G. Smart (1776—1867) was the composer Henry Smart (1813—1879), whose daughter married Joachim's elder brother. Record of the most generally successful English musician of his day. The well-written diary a reflex of London musical life of the time. Letters from Beethoven written in English through Häring. Present notice ends 1825, and further promised.
- Smith 159.
- Snegassius, Cyriacus 77, 87, 102.
- Snoeck, César 149, 175, 559.
- Sokolowsky, P. 110.
- Sokrates 371, 377.
- Solemn Overture (Tschaikoffsky) 142.
- Sollnitz 262.
- Somis 150.
- Sommaire du Bulletin français de la SIM., s. Extraits.
- Sonate. Zu Mozart's Mannheimer Klavier-sonate (Scheibler-Heuß) 18.
- Sondheim, Moriz 259.
- Song-school of Newark 240, 422.
- Sonneck, O. G., Ortsgruppenbericht Washington 158.
- Sonneck on American Section 158.
- Southgate, see Musical instruments in Indian sculpture; on evolution of flute 95.
- Spät, Niclaus 155.

- SPANISH music (La fontaine) 95.  
 Sparr, Thomas 286.  
 Spataro, Giovanni 89.  
 Speer, Daniel 233, 394.  
 Spencer, John 445.  
 Sperontes 361, 383.  
 Spiro, Friedrich 118.  
 Spitta, Friedrich 51, 239.  
 Spitta, Philipp 8, 13, 19, 68 f., 237, 267, 277.  
 Spörry, Robert 116, 355, 357, 359 ff.  
 Spohr, Louis 240. 1, 26, 477, 479, 483 ff., (Briefe an G. Weber) 495, 506, 532, 557 f.  
 Spontini, G. 149, 282, 30, 314, 488, 503 f.  
 Springer, Hermann, Venezianische Lied-musik des 18. Jahrhunderts (Ortsgruppenbericht) 126; Ortsgruppenberichte Berlin 219, 384.  
 Springer, Hermann 353, 384.  
 Squire, W. Barclay 101.  
 Stade, F. 257.  
 Stage, Borsa on modern English 22.  
 Staden, Johann 127.  
 Stader 259.  
 Stadler, Maximilian 488.  
 Stainer, Jacob 335.  
 v. Stamford, (Ramford) H. W. 49.  
 Stamitz, Joh. 20, 36, 138, 361, 363, 307 f., 312.  
 Staley, explanation of liturgical year.  
 Stanford; opesas 82; "on poetry and music 133; studies and memories" 251.  
 Standfuß 361, 446, 454, 461.  
 Stange, E. 358.  
 Stanley 159 (Pres. of American Section).  
 Stapelfeldt, M. 358.  
 Starck, Willy 51, 148.  
 Stark 20.  
 Starmer on chimes 95.  
 Starzer, A. 152.  
 Starzer, Joseph 64, 310, 361.  
 Staudacher, Petrus 153.  
 Stegmann 437, 452 ff., 462, 492.  
 Steffani, Agostino. Einstein, Notiz über den Nachlaß A. St.'s im Propaganda-archiv zu Rom 172, 106.  
 Steffani, D. Giacomo Antonio 173.  
 Stehmann, Johannes 350.  
 Stein, Heinrich 17, 240.  
 Steinbach, J. 356.  
 Steiner, C. 479.  
 Steinhäusen and p. f. touch 22.  
 Stendhal 319.  
 Stephanie 457.  
 St. Stephen's cathedral, Vienna 224.  
 Stern, Julius 222.  
 de St. Foix, St. et T. de Wyzewa, Un maître inconnu de Mozart 35; Les premiers Concertos de Mozart 139.  
 "Sticcado pastrole" 289.  
 Stieglitz, Charlotte 5, 8, 21.  
 Stieglitz, Heinrich 5, 8, 10 f., 13, 22, 23, 39, 58, 72.  
 Stiehl, Carl 69.  
 Stiévenard 204, 238.  
 de St. Martin, Jean 178.  
 Stobaeus, Johann 361.  
 Stöcker, Helene 508 ff., 519, 526.  
 Stölzel, Gottfried Heinrich 16, 272 f., 273, 607.  
 Störmer 279.  
 Stockmeyer 539.  
 Stolberg 54.  
 Stoltz, Georgius 153.  
 Stolz, Georg 45.  
 Storck, Karl 1 f.  
 Stradal, August 351.  
 Stradella, A. 227.  
 Strangways, Fox 86.  
 Straube, Karl 114, 315.  
 Strauß, Richard 84; Kalisch. Impressions of St.'s "Elektra" 198, 206, 238 f., 281, 362.  
 Strauss and Mariotte 332 b. and Tebaldini 332 c. and Sibelius 128 a (7).  
 Strauss's "Elektra". Article by Alf. Kalisch 198.  
 Report of Dresden first performance.  
 Style traced through Guntram, Feuerbach, not and Salome. Analysis of plot and music.  
 Streatfeild on Opera 153.  
 Strecker, L. 477.  
 Streif, Hans 396, 537.  
 Strieder 583.  
 Strungk 271, 573.  
 Stucki (Tugi), Hans 536.  
 Stürgkh, Graf Karl 305.  
 "Studies and memories" (Stanford) 251.  
 Stumpf, Carl 270 (Anm.), 271, 384.  
 Stúpas, Buddhist 103, 117.  
 STUTTGART s. Notizen.  
 Suasso 260.  
 Subject-classification in libraries 22.  
 Subligny 203, 243.  
 Süsse, Otto 362.  
 Sulger-Gebing 508 f.  
 de Sully, Duc 200, 204.  
 Sulzer, Antistes Simon 548.  
 Summary of news paper articles 1907—1908 192a.  
 Supplement (English) 1, 32, 64, 96, 123, 160, 192, 224, 260, 332.  
 Suriano 96a.  
 Swan as vocal emblem 277.  
 Sweelinck, Jan Pieters 115, 402.  
 Swieten, Van, librettist 224d.  
 Szymanowski 206.  
 T., H. 34.  
 Tabulatur of the Meistersinger 160a.  
 Taffanel 84, 118, 177.

- Takt.** Schünemann, Zur Frage des Taktschlagens u. der Textbehandlung in der Mensuralmusik 73. Chybiński, Zur Geschichte des Taktschlagens u. des Kapellmeisteramtes in der Epoche der Mensuralmusik 385.  
**Talcke** 277.  
**Tapper, J. W.** 172.  
**Tartini, Giuseppe** 351 f.  
**Taschinger, Michel** 153.  
**Taubert, Hans** 158.  
**de Tavannes, Comte** 206.  
**Tchaïan, Tigrane** 319.  
**Tchouadjian** 319.  
**Tébaldini** 362.  
**Tebaldini and Strauss** 332b.  
**Telemann, Georg Philipp** 9, 361, 262, 266, 271, 276/77, 282, 553, 572, 590.  
**"Telepatia musicale" (Tebaldini)** 332b.  
**Temperament, English and foreign (Wabb)** 116.  
**Terence's plays** 1a.  
**Terpander** 325, 334 f., 348 ff., 358 f., 380.  
**Teschinger, Georgius** 153.  
**Tetrachordal tonic** 86.  
**Texeira** 260.  
**Thalbitzer, William** 6.  
**Thayer, A. W.** 362.  
**Thayer-Deiters-Riemann life of Beethoven** 23.  
**Theile, Johann** 69, 273.  
**Theo v. Smyrna** 369 ff., 376.  
**Theory in XVI and XIX century (Gon)** 159.  
**Thévenard** 203.  
**Thibaut, P. J.** 281.  
**Thierfelder, Albert** 50, 239.  
**Thoinan, E.**, 186, 399, 406, 409 f., 415, 418, 442.  
**Thomas (notaire)** 182.  
**Thomas, Eugen** 306.  
**Thomas (-San Galli), Wolfgang** 318.  
**Thommen, R.** 396, 534, 538.  
**Thomson, César** 352.  
**Thonin** 183 f., 187, 190, 192 f.  
**Thornely, Wilfrid Walter** 149.  
**Threshold of music, Wallace's** 88.  
**Thürlings, A.** 322, 545.  
**Thuren, Hjalmar, Nordische Musikinstrumente im musikhistorischen Museum zu Kopenhagen** 333.  
**Turner, Friedr. Eugen** 501.  
**Tieck, Ludwig** 41, 54, 68, 506, 508, 512 ff., 517, 519, 521, 525, 530.  
**Tielche, Joachim** 335.  
**Tielke, J.** 85.  
**Tiersot, Julien** 242, 353, 399 ff.  
**Tiffer, Johannes** 155.  
**Tigrini, Oratio** 78, 80, 100, 102, 105.  
**du Tillet, Titon** 173, 195, 203, 213 f., 400.  
**Tillger, Lucas** 153.  
**"Times" editors** 23.  
**Tinctoris** 124.  
**Tinel, Edgar** 148, 158.  
**Tischer, Gerhard** 50, 238.  
**Tittmann, J.** 445.  
**Töbler, Bartolome** 153.  
**Töpffer** 281.  
**Tollmann, Johann** 557 ff., 562.  
**Tomkins, Thomas** 361.  
**Tomkowicz, Stanislaw** 282.  
**Tonwortbund** 364.  
**Tonality in India** 86.  
**"Tobias" of Haydn** 192b, 206, 224d, 260c.  
**"Tod und Verklärung" main theme** 271.  
**Tonkünstler-Sozietät of Vienna, 192b.**  
**Topes (Buddhist tumuli)** 103, 117.  
**Torelli, G.** 262.  
**Tornow** 294.  
**Torri, Giuseppe** 15.  
**Tortel** 176.  
**Torture machinery** 96b.  
**Totenliste.** Bohn, E. 363, Gevaert, F. A. 102, 148, Hey, J. 242, Karłowicz 177, 205, Reyer, E. 148, Snoeck, C. 149.  
**Touch, pianoforte, analysed** 22.  
**Tovey (Donald, F.), see Schubert.**  
**Trade-guilds** 276.  
**Translated operas** 82, 116.  
**Translators, "authorized"** 23.  
**Ms. Tralage** 205.  
**Trautmann** 50, 238.  
**Travenol** 198.  
**Trebitsch, Rudolf** 6.  
**Treff, Paul** 384.  
**v. Trenkwald, H.** 259.  
**Trichaud** 177.  
**Triads (zither)** 344.  
**Triller, V.** 266.  
**Tritonius** 101, 546.  
**Troubadour melodies** 32b, 53, 160a.  
**Trouche, François** 177.  
**Trouillat** 534.  
**"Trojans" of Berlioz. Article by Ch. Maclean** 312.  

Written after 18 years' pause in stage-works. Though his chef d'œuvre, heard only in part during his lifetime. Mottl revived it entire at Carlsruhe 21 years after his death, and has since played it regularly there and at Munich. No one else. Plot and music. Plea for Covent Garden performance.

**Trumpet-tones (zither)** 342.  
**v. Trützschler, Maly** 353.  
**Tschaikowsky, Peter J.** 206.  
**Tschaikoffsky's "1812" score. Article by Ch. Maclean** 142.  

Due to economy, old full armature on page now each disappearing from printed scores. The inconvenience of these residuum-scores. Sometimes also

- the score requires supplementing by extra for military-band, organ, or special instrument, which is not shown. Illustrations from Tschaikoffsky.
- Tschudi (Clara), Ludwig II and Wagner 153.
- Türk, Daniel Gottlob 142 f., 361, 13.
- Tugi (Stucki), Hans 536.
- Tumuli, Buddhist 103, 117.
- Tunder, Franz 361, 363, 96.
- Turner English opera company 81.
- de Turgis 217.
- Turina 49.
- TyROLESE music 192c.
- d'Ubaye 178.
- Ubeda 49.
- d'Udine, Jean 362.
- Uhlig, Theodor 49.
- Umfragen. Maurer über Anton Schweitzer 96; Vivell über Indices zu Gerbert u. Coussemaker 96; Botstiber über Haydn 160; Päsler über Haydn 295; Chybiński über Samotulinus und Felstin 296.
- Unger, G. 222.
- Urbach 294.
- Urban, H. 206.
- Ursinus, Joh. Samuel 263 f.
- Uttenheim 548.
- Valentin 578.
- Valentinan, Gregorius 153.
- Vallas, Léon 115.
- del Valle, E. 240.
- della Valle 557.
- Vanderstraeten 399.
- Van Dyck, Ernest 84.
- Vanneo, Stephan 89, 100, 385 ff.
- Varnhagen v. Ense, Rafeel 62.
- Vasari 508.
- Vater, Christian 586.
- Vautier, A. 239.
- des Vaux 420.
- Veillot 239 f.
- Veit, M. 13.
- Veldi 319.
- Velthen 578.
- VENGI country 117.
- di Vento, Ivo 350, 361.
- Vente 448.
- Veracini 352, 361.
- Verdi, Giuseppe 51, 147.
- Vergil 11.
- Verzeichnis älterer, seltener aufgeführter Musikwerke 1908/1909 355 (s. auch Leichtentritt, Hugo).
- Viardot-Garcia 23.
- Vicentino, Nicolo 85, 100, 102, 104, 385.
- Victoria, letters of Queen 27.
- VIENNA Congress 32a, 33, 64a, 65 (general programme), 96b, 97 (papers to be read) 160d, 161 (General Meeting notice), 192a, 224b (detailed programme and guide to Viennese localities), 225 (notice for change of rules), 226 (further programme 260b (summary report), 261 (official report of General Meeting), 262 (enclosure, report of the Directory to the General Meeting), 291 (announcement of Congress volume), 297 (Resolutions passed by different Congress departments), 301 (review of the Congress by Alf. Heuss), 332 (English abstract of Resolutions as abovesaid).
- VIENNA waltz 192a; zither-stringing system 348.
- VIENNE, name distinct from Vienna 224c.
- Vierling 364.
- Vieuxtemps, H. 351.
- Vigato, Onorato 432, 438.
- Village contests as developing Festival 140.
- de Villegas, Antonio 48.
- Villette, Pierre 225.
- Villoteau 281.
- da Vinci, Lionardo 1, 314, 448.
- Vinds, ancient race of 224c.
- Vingtrinier, E. 174.
- "Viola" song (Schubert) 168.
- Violante Beatrix, Prinzessin v. Toskana 174.
- Virdung, Sebastian 258, 264, 540.
- Virgin martyrs 240.
- Vischer, Hans 153.
- Vischer, Sigmundus 153.
- Vischer, W. 538.
- Vitali 351 f., 361, 263.
- de Vitry, Philipp 73.
- Vittoria 306.
- Vittoria, A. 361.
- Vivaldi, Antonio 351 f., 361, 262, 435.
- Vlisse 260.
- Völkerling, Käthe 352.
- Vogel, Emil 99, 322, 386.
- Vogelsang, Joh. 386.
- Vogl, Gregorius 153.
- Vogler, Georg Joseph (Abt) 450, 491, 497f., 500.
- Vogler, Joh. Kaspar 361.
- Vogt, Martin 557.
- Voice-training 24, 26.
- Volapük 22.
- Volbach, Fritz 137, 239, 315.
- Volkman, Robert 206.
- Volkner, Robert 320.
- Volksgesang. Der V. zur Zeit der Kirchen-tonarten 263, s. a. Notizen.
- Volkslied s. Lied.
- Voltaire 201.
- Volumier 277.



**Vorlesungen über Musik<sup>1)</sup>:**

- Augsburg 85.  
 Basel **49, 238.**  
 Berlin **49 f., 51, 85, 115, 148, 238, 238,**  
 281, 362.  
 Bern **50, 238.**  
 Bonn **50, 238.**  
 Breslau **50, 238.**  
 Cöln **50 f., 238.**  
 Czernowitz **50.**  
 Darmstadt **50, 85, 238.**  
 Dortmund 205.  
 Erlangen **50, 238.**  
 Freiburg (i. Br.) **50, 238.**  
 Freiburg (Schw.) **50, 238.**  
 Gießen **50, 238.**  
 Greifswald **50, 239.**  
 Halle a. S. **50, 239, 240.**  
 Hamburg 281.  
 Heidelberg **50, 239.**  
 Jena 363.  
 Kiel **50, 239.**  
 Königsberg **50, 239.**  
 Kopenhagen **239.**  
 Krakau 281.  
 Leipzig **50, 115, 148, 205, 239, 240.**  
 Lemberg 281.  
 Magdeburg 205.  
 Marburg **50, 239.**  
 München **50, 175, 239.**  
 Münster (i. W.) **50, 239.**  
 Prag **50, 239.**  
 Regensburg 175.  
 Rostock **50, 239.**  
 Starnberg 175, 363.  
 Straßburg **51, 239.**  
 Stuttgart 363.  
 Tübingen **239.**  
 Warschau 281.  
 Wien **51, 239, 240.**  
 Zürich **51, 239.**
- Vorstand, election of 1c, 32b.**  
 Voß, Joh. Heinrich **11, 53, 481.**  
 Vulpius (Dichter) 221.
- Wachter 607.**  
**Wackenroder, Wilh. Heinrich. Gregor, Die**  
 deutsche Romantik aus den Beziehungen  
 von Musik u. Dichtung W. H. W. **505.**  
**Wackernagel, R. 548, 555.**  
**Waelrant, Hubert 361.**  
**Wäschke, H. 276, 278.**  
 Wäschke, H., Eine noch unbekannte  
 Komposition J. S. Bach's **633.**  
**Wagenrieder, Lucas 153.**  
**Wagner, E. D. 143.**  
**Wagner, Friedrich 561 f.**  
**Wagner, J. 265.**
- Wagner, Laurentius 153.**  
**Wagner, Minna 49.**  
**Wagner, Peter 50, 191, 238, 534.**  
**Wagner, Richard, 10, 13, 49, 50, 51, 84, 85,**  
 111, 113, 115, 118, 148, 175, 189, 205,  
 206, 222 ff., 238 f., 242, 281, 317, 356,  
 363 f., 1, 4, 26 f., 33 ff., 49, 69, 71 f.,  
 307, 317, 477, 510.  
**Wagner, on the pianoforte 18; to English**  
 words 18, 83; life by Ashton Ellis 23,  
 relations with Ludwig II, 153; relations  
 with Angelo Neumann 210.  
**Wahl 277.**  
**Waldauer, R. 353.**  
**Waldersee, Graf 19.**  
**Waldner, Fr. 152.**  
**Waldner, Hans 396.**  
 Wallace's Threshold of music 88.  
**Wallaschek, Richard 6, 51, 239.**  
**Wallek-Walewski, Boleslaus 282.**  
**Walsh 138.**  
**Walter, Edmund 281.**  
**Walter, George 47, 83, 355 f., 359.**  
**Walter-Choinanus, Iduna 352.**  
**Walther, Joh. Gottfried 361, 275.**  
**Waltz, Melchior 397 f.**  
 v. Wasielewski 405.  
**Wassermann, H. J. 562.**  
 WASHINGTON (American Section) 158.  
**Wead, Charles K. 4.**  
**Weber, A. 477.**  
**Weber, Bernh. Anselm 477, 497 (Briefe an**  
 G. Weber), 497.  
 von Weber, Carl Maria 222, 364, 1, 38, 477,  
 483 f., 497, 499 (Briefe an G. Weber,  
 Fr. Rochlitz u. an J. Ph. Schmidt), 506,  
 531 f., 557 f., 562.  
**Weber, Gottfried. Altmann, Aus G. W.'s**  
 brieflichem Nachlaß 477.  
 von Weber, Lina 477, (Briefe an G. Weber)  
 503.  
**Webb (F. Gilbert) on musical nomenclature**  
 95; on Mendelssohn 176.  
**Weber, Wilhelm 85.**  
**Weckerlin, J. B. 242, 353, 205, 226, 399,**  
 405 f., 408, 420.  
**WEENEN. Notiz (Haydn) 205.**  
**WEIMAR. Notiz (Obrist) 148.**  
**Wegener, Dan. 571.**  
**Wegerig 264 f.**  
**Weichselbaum 501.**  
**Weigel, Clara 223.**  
**Weigel, Gertrud 223.**  
**Weigl, Rud. (Bildhauer) 283.**  
**Weigl (zither) 348.**  
**Weingartner, Felix 189, 305, 311.**  
**Weinhold, C. 264 (Anm.).**  
 Weinmann, Karl 96b.  
**Weinmann, Karl 90, 175.**  
**Weinreich, Otto 355.**  
**Weinrich, Joh. Michael 265.**

<sup>1)</sup> Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen Universitätsvorlesungen.

- Weiß, Joh. Ambrosius 559, (Marcus) 559.  
 Weißmann, Adolf 51.  
 Wende, E. 383.  
 Wenzler, Michael 539.  
 Wenzel, G. 383.  
 Werle, P. 356.  
 Werner, Arno 17, 277.  
 de Wert, Giaches 350, 362.  
 W e s s e l y on Greek music-inscription 1b.  
 WESTMINSTER Abbey (Blow) 424.  
 Westphal, Rudolf 102.  
 de Wette, Christian Heinrich 264.  
 Wetzler, Hans 355.  
 White 159.  
 Whiting, Arthur 159.  
 Wick 396, 537.  
 Widor, Charles Maria 7 (Anm.).  
 Wieck, Friedr. 490.  
 Wiel, Taddeo 432, 434 f., 438 f.  
 Wiese 431 f.,  
 WIEN. Hornbostel, Musikalisches vom  
 XVI. Internat. Amerikanisten-Kongreß  
 in W. 4; Heuß, Die Wiener Haydn-  
 Zentenarfeier u. der III. Kongreß der  
 IMG. 301. S. a. Notizen, Ortsgruppen-  
 berichte.  
 Wieniawski, H. 351.  
 Wiesinger, Hanns 156.  
 Wihl, J. 356.  
 Wilfflingseder, Ambrosius 78, 81, 87.  
 Wilhelm I., Graf v. Solms 286.  
 Wilhelmj, August 222.  
 Wilken 276.  
 Willfort, E. St.; Glarean's Erwiderung  
 337.  
 Winderstein, H. 355.  
 v. Winter, Peter 55, 557.  
 v. Winterfeld, Carl 549, 192 b.  
 Witek, A. 352.  
 Witte, Weber 49.  
 Wittgenstein (Princess) and Berlioz  
 312.  
 Wölfflin, A. 533, 553.  
 Wölfflin, Heinrich 508, 510, 523.  
 Wohlbrück, J. G. 500.  
 Wohlrab, 569.  
 Wolf, B. 357.  
 Wolf, Bodo 361.  
 Wolf(f), E. W. 454, 601.  
 Wolf, F. 400.  
 Wolf, Johannes, Die Melodien der Trou-  
 badours. Eine Besprechung der Beck-  
 schen Publikation 129; mittelalterliche  
 Musikverhältnisse (Ortsgruppenbericht)  
 219; Bemerkungen zu Hugo Riemann's  
 »Isaac-Studien« 147.  
 Wolf (Joh.) on Riemann 332d, 363.  
 Wolf, Johannes. Riemann, Kleine Stu-  
 dien zu Joh. Wolf's neuem Isaac-Band  
 115; Ludwig, J. W.'s Ausgabe der Welt-  
 lichen Werke H. Isaac's (Bespr.) 320.  
 Wolf, Johannes 50, 126, 127, 238, 268  
 (Anm.), 268 (Anm.), 363 73 f., 84 f., 8  
 101, 106; 281, 535.  
 Wolff, Johannes 84.  
 Wolff, L. 50, 238.  
 Wolff, Louis 17.  
 Wolff, Wilhelm 357.  
 Wolffheim, Werner 127, 384.  
 Wolffheim, Werner, W. A. Mozart Sohn  
 sein handschriftliches Reisetagebuch  
 (Ortsgruppenbericht) 220.  
 Wolfrum, Philipp 8, 50, 239.  
 Wolleb, U. J. J. 540.  
 Wollick de Servilla, Nicolaus 76.  
 Woltz, Johann 540.  
 Wood, Henry J. 44.  
 v. Wolzogen, Hans 223.  
 Wotquenne, A. 432, 442 ff.  
 W o t t o n 's Dict. of musical terms 24.  
 "Worshipful Company of Musicians"  
 Article by Ch. Maclean 276.  
 Immemorial Anglo-Saxon trade-guild  
 with chartered monopoly from crown  
 Later, somewhat analogous minstrel  
 guilds. Later, King's Minstrels predo-  
 minated over the rest, acquiring all  
 England jurisdiction. Later, London City  
 had its own minstrel-guild. with Royal  
 Charter and coat-of-arms, in 1604. Its  
 powers and subsequent history to date.  
 Wüllner, Franz 358.  
 Wuertzner, Joris 155.  
 Wurstisen 548, 551 f.  
 Wustmann, Gustav, Ein Brief C. Ph. E.  
 Bach's 2.  
 Wustmann, Gustav 568.  
 Wustmann, Rudolf 205, 220, 257, 384.  
 Wustmann, Rudolf, Ortsgruppenbericht  
 Dresden 220, 294.  
 de Wyzewa, T. et G. de St. Foix, U.  
 maître inconnu de Mozart 35; Les  
 premiers Concertos de Mozart 139.  
 Xenophilos 383.  
 Xylophone 289.  
 Yeats, Wm. Butler 22.  
 Ysaye, E. 358.  
 Zacconi, Lodovico 78 f., 89, 94 f., 100 f.  
 387 ff.  
 Zachow, Friedrich Wilhelm. Heuß, F. W.  
 Z. als dramatischer Kantatenkomponist  
 228, 362, 363, 319.  
 Zack, V. 162 f.  
 Zajic, Florian 352.  
 ZAKOPANE. Notiz (Karłowicz †) 177.  
 Zanetta (Sängerin) 15.

- Zangius, Nicolaus 362.  
 Zarlino 100, 102 f., 385 f.  
 Zedler 15, 265.  
 Zelenka, Dismas 283.  
 Zelter, Carl Friedr. 116, 362, 12, 58, 66 f., 479, 512.  
 Zeno, Apostolo 16.  
 Ziani, Marc Antonio 433.  
 Zeitschrift contents for 1907—1908 96b.  
 Ziegler, Caspar 203.  
 de Zielinski, Jaroslaw 159.  
 Zielinski on American folk music 159.  
 Zihn, Joh. Friedr. 264.  
 Zingel 50, 239.  
 Zinkeisen, Eucharis 98.  
 Zither, The. Article by Ch. Maclean 341.  
 National instrument in Bavarian, Tyrolean and Styrian highlands, and takes place there of pforte. Nowhere yet properly analysed. History and description. Two instruments combined. On one hand, 5 fretted strings (melody-strings), stopped by left hand, played by right-hand thumb through plectrum. On other hand 24 open unstopped strings (harmony- and bass-strings) ingeniously distributed on nut (stinging) by 4ths, so as to give complete stock-set of major and minor triads, for the 3 middle fingers of right-hand to twang in accompaniment. In this remarkably compressed instrument, not even little-finger of either hand is used. The registers of the 2 departments almost wholly overlap, giving peculiar effect. Vienna stringing differs somewhat from Munich. Literature.  
 Zoder, Raimund, Josef Lanner's Fortleben im Volksliede II 161.  
 Zodiacus musicus of Schmicorer 1b.  
 Zschiesche (Sänger) 67.  
 Zulauf, Ernst 412.  
 Zulehner 499.  
 Zummah, Egyptian 105.]  
 Zumsteeg, Rudolf 205, 362, 455, 457.  
 Zwingli 540, 548.

## Angezeigte Werke der „Kritischen Bücherschau“ der Zeitschrift.

(Die mit \* bezeichneten wurden besprochen.)

- \*Abert, H., Niccolò Jommelli als Opernkomponist 365.  
 \*Alaleona, D., Studi sulla storia dell'Oratorio musicale in Italia (51), 178.  
 Allen, P., Songs of old France 21.  
 \*Altenburg, W., Die Klarinette 372.  
 Ambros, A. W., Geschichte der Musik. 4. Bd. 3. verbesserte Aufl., durchges. u. erweitert v. H. Leichtentritt 323.  
 \*Archer, W. and H. Granville Barker, »A national theatre« 21.  
 \*Aria, E., Costume, fanciful, historical, and theatrical 21.  
 Armin, G., Das Stauprinzip od. die Lehre v. dem Dualismus d. menschl. Stimme 323.  
 Artaria, Fr. u. H. Botstiber, Josef Haydn und das Verlagshaus Artaria 323.  
 \*Aubry, P., Cents Motets du XIIIe siècle publiés d'après le Manuscript Ed. IV. 6 de Bamberg 242.  
 Auerbach, F., Handbuch der Physik. 2. Aufl. (Hrsg. v. A. Winckelmann). 2. Band: Akustik 283.  
 \*Bach-Jahrbuch. 4. Jahrg. 1907 118. — 5. Jahrg. 1908 244.  
 \*Barmer Konservatorium der Musik. Festschrift 119.  
 Batka, R., Richard Strauß 51.  
 Battke, M., Elementarlehre der Musik (Rhythmus, Melodie, Harmonie). 3. Aufl 207.  
 \*Baughaß, E. A., Ignaz Jan Paderewski 21.  
 Baylis, B., The voice in education 22.  
 Beethoven's sämtliche Briefe. Krit. Ausg. v. Kalischer 51.  
 Beethoven-Briefe an N. Simrock, F. G. Wegeler u. F. Ries. Hrsg. v. L. Schmidt 119.  
 Beethovenjahrbuch. II. Band 244.  
 Bekker, P., Das Musikdrama der Gegenwart 283.  
 Beringer, O., 50 years of Pianoforte playing 22.  
 Bernoulli, E., Hektor Berlioz als Ästhetiker der Klangfarben 283.  
 Beutter, A., Volkstümliche Gestaltung der Notenschrift 244, 323.  
 \*Beyschlag, A., Die Ornamentik der Musik 143.  
 Blaß, A., Wegweiser zu J. S. Bach 244.  
 Blümmel, E. K., Beiträge z. deutschen Volksdichtung. Quellen u. Forschungen z. deutschen Volkskunde. Bd. VI. 197.  
 \*Blüthner, J. u. H. Gretscher, Der Pianofortebau ... 3. vollst. Neubearb. Aufl. Hrg. v. R. Hannemann 244.

- Böhm, A. v., Geschichte d. Singvereins d. Gesellschaft d. Musikfreunde in Wien 207.
- \*Bohn, E., Die Nationalhymnen d. europäischen Völker 367.
- \*Borsa, M., The English stage of to-day 22.
- Brahms, J., Briefwechsel m. J. Joachim. Hrsg. v. A. Moser 51.
- Brahms-Kalender auf das Jahr 1909 51.
- Brenet, M., Haydn 90.
- Briefe über Musik u. über anderes. Musikal. Korrespondenz an A. v. Goldschmidt. Hrsg. v. E. Friedegg 207.
- Briefe an einen Komponisten. Musikalische Korrespondenz an A. v. Goldschmidt. Hrsg. v. E. Friedegg 283.
- \*Broadley, A., Repair of violins 22.
- Brösel, W., Die Darstellung des Evchen in d. Meistersingern v. R. Wagner 119.
- \*Brown, J. Duff, »Subject Classification« 22.
- Bücher, K., Arbeit u. Rhythmus. Vierte Aufl. 179.
- \*Bühnen-Spielplan, Deutscher, 1907/08 179.
- Bülow, H. v., Briefe u. Schriften VIII. Hrsg. v. M. v. Bülow 51.
- Busse, H., Über kirchlichen Chorgesang u. Kirchenchöre 244.
- Cahn-Speier, R., Franz Seydelmann als dramat. Komponist (Diss.) 323.
- \*Calmus, G., Die ersten deutschen Singspiele v. Standfuß u. Hiller 368.
- Capellen, G., Fortschritt. Harmonie u. Melodielehre 52.
- Challier, E., Großer Frauen- u. Kinderchor-Katalog, m. einem Anhang: Terzette. 1. Nachtrag 283.
- \*Chamberlain, H. St., Rich. Wagner an Ferd. Präger. 2. Aufl. 51.
- Chop, M., Jacques Offenbach, Hoffmann's Erzählungen. Geschichtl., szenisch u. musikalisch analysiert 90.
- \*Chop, M., J. S. Bach, Matthäus-Passion 244.
- \*Chybiński, A., Das Verhältnis der polnischen Musik zur abendländischen im XV. u. XVI. Jahrh. 245.
- \*Clark, W. J., International language, past, present and future 22.
- Colberg, P., Harmony 22.
- Colles, H. C., On Brahms 22.
- Combarieu, J., La musique et la magie 179.
- Creation of the World. Gwreans An Bys. Cornish mystery-play 22.
- Dasent, Arth. L., Life of John Thadeus Delane 22.
- Dauriac, L., Le musicien poète R. Wagner 90.
- Davidson, Gl., Stories from the opera. 2nd. series 23.
- \*Diehl, A. M., »The life of Beethoven« 24.
- \*Diehl, W., Die Orgeln, Organistenstellen u. Organistenbesoldungen i. d. alten Obergrafschaftsgemeinden d. Großherzogtums Hessen 52.
- v. Dittersdorf, C., Lebensbeschreibung. Neu herausgeg. v. E. Istel 369.
- \*Dobrzyński, W. T., Rich. Wagner 283.
- Drusovič, H., Methodik d. Gesangsunterrichtes i. d. Volksschule 179.
- \*Dunstan, R., A cyclopaedic dictionary of music 245.
- \*Ehrichs, A., Giulio Caccini (Diss.) 20.
- Ellis, W. A., Life of R. Wagner, vor. V. 23.
- Engelke, B., Joh. Fr. Fasch, Sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist (Diss.) 247.
- Ergo, E., Dans les propylées de l'instrumentation 119.
- Engl, Joh. Ev., Das Glockenspiel i. Salzburg. 2. Aufl. 369.
- Engl, Joh. Ev., Das Hornwerk auf Hohen salzburg. 2. Aufl. 369.
- Faldix, G., Die ästhetische Wirkung der Intervalle 52.
- Festschrift zur E. Th. A. Hoffmann's Feier (Bamberg). Hrsg. v. K. Schmidt 119.
- Fest- u. Programmbuch z. 4. Deutsche Bachfeste in Chemnitz 52.
- Fink, Frdr., Die elektrische Orgeltraktatur 119.
- Fischer, A., Das deutsche evang. Kirchenlied d. 17. Jahrhunderts. Hrsg. v. W. Tümpel. 23. u. 24. Heft 52.
- Fischer-Planer, Einführung in d. Musik v. R. Strauß' »Elektra« 283.
- \*Francesco lo »Cicero Romano« 52.
- Frech, K., Stoff u. methodische Behandlung der Elementarübungen i. Gesangsunterrichte der Volksschule 179.
- Garcia, M., s. Mackinley.
- Graßmann, A. L., Natur-Jodel des Josef Felder aus Entlebuch 52.
- Gast, K., Die Förderung des Schulgesanges durch den Grundlehrplan der Berliner Gemeindeschule 179.
- Given, J. L., Making a newspaper 24.
- Glasenapp, C. Fr., Das Leben R. Wagner's. 4. Ausg. 4. Bd. 52.
- v. Gleichen-Rußwurm, A., Weimar Bayreuth, München, »drei deutsche Kunststätten« 283.
- \*Goehler, G., Über musikalische Kultur 52.
- Gomme, G. L., Folklore as a historical science 24.
- Gräner, G., Rich. Strauß' Elektra 208.
- Green, A. St., Town life in XV century 24.

- Grunsky, K., Musikgeschichte seit Beginn d. 19. Jahrhunderts I. 2. Aufl. 53.  
 Grunsky, K., Dasselbe II. 2. Aufl. 208.  
 \*Grunsky, K., Musikästhetik 180.  
 de' Guarinoni, E., Gli strumenti musicali nel museo del conservatorio di Milano 180.  
 \*Guerber, H. A., Myths of Greece and Rome 24.  
 Gummere, F. B., The popular ballad 24.  
 \*Hadow, W. H., »A croatian composer.« Notes towards the study of J. Haydn 323.  
 Halls of London City Guilds 24.  
 v. Hase, H., Jos. Haydn u. Breitkopf & Härtel 208.  
 Hashagen, F., Joh. S. Bach als Sänger u. Musiker des Evangeliums u. der lutherischen Reformation 208.  
 Haydn's handschr. Tagebuch aus d. Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London. Als Manuskript u. in Druck gelegt v. Joh. Fr. Engler 283.  
 Haydn - Zentenarfeier. Programmbuch 324.  
 v. Hazey, Os., Die wertvollsten Lieder d. deutschen, frz., ital., russisch-deutschen u. engl. Gesangs-Literatur 283.  
 Heeger, G. u. W. Wüst, Volkslieder aus d. Rheinpfalz 248.  
 Hennig, K., Die geistliche Kontrafaktur i. Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag z. Gesch. des deutschen Volks- u. Kirchenliedes im XVI. Jahrh. (Diss.) 369.  
 \*Hesse's Deutscher Musikerkalender 1909 53.  
 \*Heuler, R., Moderne Schulgesangreform (90) 283.  
 Heuß, A., Anton Bruckner, Te Deum (Konzertführer) 90.  
 Heuß, A., Joh. S. Bach's Matthäuspasion 208.  
 Hoffmann, B., Kunst u. Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkte beleuchtet 53.  
 Hulbert, H. H., Voice training in speech and song 24.  
 \*Jachimecki, Z., Beethoven in seiner Korrespondenz (polnisch) 180.  
 Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1908 (15. Jahrg.) 248.  
 \*Jahrbuch der Zeit- u. Kulturgeschichte 1908 (2. Jahrg.) 370.  
 \*Jahrbuch, Kirchenmusikalisches (XXII. Jahrg.) (180) 248.  
 Jahresbericht, 27., der internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1907 90.  
 Jahresbericht, 19., der Mozart - Gemeinde pro 1907 90.  
 Johner, P., Dom. Cantus Ecclesiastici juxta Editionem Vaticanam ad usum Clericorum collecti et illustri 371.  
 \*Irgang, W., Leitfaden der allg. Musiklehre. 5. Aufl. Bearb. v. K. Kirschner 369.  
 \*Iring, W., Die reine Stimmung in der Musik (53) 369.  
 Istel, E., Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland 150.  
 Kalischer, A. Chr., Beethoven u. seine Zeitgenossen. I. Bd. 119.  
 Kalischer, A. Chr., Beethoven, Wien u. Weimar 208.  
 Kalischer, A. Chr., Beethoven u. die Frauen 208.  
 \*Kapp, J., Rich. Wagner u. Fr. Liszt (119) 180.  
 \*Kienzl, W., Rich. Wagner 53.  
 Kirchengesangvereinstag, der 21. deutsche evangelische, zu Berlin 1908 119.  
 Klampfl, E., Rich. Wagner's »Parsifal« u. seine Bayreuther Darsteller 53.  
 \*Klauwell, O., Geschichte der Sonate v. ihren Anfängen bis z. Gegenwart 53.  
 Klob, E., Wagnertum in Vergangenheit u. Gegenwart 371.  
 Knudsen, H., Schiller u. die Musik (Diss.) 90.  
 Kobbé, G., How to appreciate music 24.  
 Koeckert, G., Rationelle Violintechnik 208.  
 Kohl, Fr. Friedr., Die Tiroler Bauernhochzeit. Lieder, Tänze u. Singweisen. (III. Bd. v. »Quellen u. Forschungen z. deutschen Volkskunde«. Hrg. v. E. K. Blüml) 53.  
 Konservatorium, das, Schule der gesamten Musiktheorie. Methode Rustin. Red v. Prof. C. Ilzig 208.  
 Kothe-Forchhammer, Führer durch d. Orgelliteratur. Vollst. Neubearb. u. bedeutend erweitert v. O. Burckert 180.  
 Kothe-Procházka, Abriß d. allg. Musikgeschichte. 8. vollst. umgearb. Aufl. v. E. Frh. Procházka 180.  
 v. Kraft, O., Die Liebe in R. Wagner's Musikdramen 208.  
 Kratzsch, H., Der Kampf des Münchner Tonkünstler-Orchesters u. seine Bedeutung für d. deutschen Musiker 284.  
 Krauß, R., Das Stuttgarter Hoftheater v. d. ältesten Zeiten bis z. Gegenwart 90.  
 Krehl, St., Erläuterung u. Anleitung zur Komposition der Fuge 150.  
 Kron, L., Das Wissenwerteste für d. Violinunterricht 119, 208.  
 Kuhlo, H., Geschichte der Zelter'schen Liedertafel 1809—1909 180, 284.  
 \*Lalo, Ch., Esquisse d'une esthétique musicale scientifique 24.



- La Mara s. Liszt.
- \*La Mara, Beethoven's unsterbliche Geliebte 180.
- Landowska, W., *Musique ancienne* 181.
- \*de Lange, D., *Exposé d'une théorie de la musique* (53) 249.
- \*Launis, A., *Lappische Juigos-Melodien* (120) 208.
- \*de la Laurencie, L., *Rameau* 121.
- Leichtentritt, H., *Reger, Sinfonietta, Serenade Op. 95, Variationen u. Fuge, Op. 100 (Konzertführer)* 53.
- \*Liszt, Fr. u. Carl Alexander, *Briefwechsel*. Hrsg. v. La Mara (53) 119.
- Litzmann, B., *Klara Schumann, III. Bd.: Kl. Sch. u. ihre Freunde 1856—1896* 53.
- Lobe, J. C., *Traité pratique de composition musicale*. Traduit de l'allemand (d'après la 5. éd.) par G. Sandré. 3. éd. 53.
- Löbmann, H., *Die Gesangsbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen v. M. Tr. Pfeiffer u. H. G. Nägeli i. ihrem Zusammenhange mit d. Ästhetik, der Gesch. d. Pädagogik u. d. Musik (Diss.)* 250.
- Louis, R., *Hans Pfitzner, Biographie sowie vollst. Verzeichnis seiner Werke* 209.
- Louis, R., *Grundriß der Harmonielehre* 250.
- \*Lubomirski, Gr., *Handbuch d. Harmonielehre (polnisch)* 284.
- \*Mackinley, M. St., *Manuel Garcia. Life* 23.
- Marxer, O., *Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens* 181.
- \*Masson, D., *Memoirs of London in the forties* 150.
- Mayerhoff, F., *Instrumentenlehre* 150, 181.
- Mayrhofer, R., *Die organische Harmonielehre* 90.
- \*Mendelssohn-Bartholdy's, F., *Briefwechsel m. Legationsrat K. Klingemann*. Hrsg. u. eingeleitet v. K. Klingemann (150) 209.
- Mengewein, C., *Die Ausbildung d. musikalischen Gehörs* 26.
- Meyer, R. M., *Die Meisterstücke des deutschen Volks- u. Kirchenliedes* 284.
- Mistral, F., *Memoirs* 26.
- Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin*. 26. Heft, Nov. 1908 121. — 27. Heft, März 1909 250.
- Möhler, A., u. O. Gauß, *Kompendium der katholischen Kirchenmusik* 181.
- Vianna da Motta, J., *Nachtrag zu Studien bei H. v. Bülow von Th. Pfeiffer* 210.
- Mozart, W. A., *Die Dame Kobold. Kom. Oper frei nach d. gleichnam. Lustspiel von Calderon mit der Musik zu Così fan tutte*. Bearb. v. K. Scheide- mantel (Textbuch) 324.
- \*Mozart-Verein zu Dresden. *Siebenter Bericht 1906-1908* 150.
- \*Müller-Brunow, *Eine Kritik der Stimmbildung auf Grundlage des »primären Tones, zugleich ein Beitrag z. Lehre vom »Stauprinzip« v. G. Armin* 251.
- \*Musikbuch aus Österreich. Red. v. Dr. H. Botstiber (VI. Jahrg. 1909) 251.
- Musiker-Kalender s. Hesse.*
- Musikgesellschaft, Internationale. Musikalische Zeitschriftenschau*, Okt. 1907 bis Sept. 1908. Zusammengestellt v. M. Schneider 248.
- Nagel, W., *Studien zur Geschichte der Meistersänger* 284.
- Nef, A., *Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. u. Anfang d. 19. Jahrh.* 324.
- \*Nef, K., *Schriften über Musik u. Volksgesang* 151.
- Neitzel, O., u. L. Riemann, *Musikästhetische Betrachtungen*. 3. Aufl. 284.
- Nelle, W., *Geschichte des deutschen evangel. Kirchenliedes*. 2. Aufl. 182.
- \*Neumann, A., *Personal recollections of Wagner* 210.
- \*Niederheitmann, Fr., *Cremona, Eine Charakteristik d. ital. Geigenbauer und ihrer Instrumente*. Neue (Titel) Aufl. v. E. Vogel (182) 284.
- \*Niemann, W., *Das Nordlandbuch* 371.
- Nikel, E., *Geschichte d. katholischen Kirchenmusik*. Bd. 1 53.
- Nin, J.-J., *Pour l'art* 285.
- Noskowski, S., *Kontrapunkt, Kanons, Variationen u. Fuge (polnisch)* 53.
- Perreau, X., *La pluralité des modes et la théorie générale de la musique* 121.
- Pfeifer, Th., *Studien bei H. v. Bülow*. 6. Aufl. 182.
- \* v. d. Pfordten, H., *Mozart* (26) 371.
- Poliński, A., *Geschichte d. polnischen Musik im Umriß (polnisch)* 324.
- Prosniz, A., *Handbuch d. Klavier-Literatur 1450—1830*. 2. verb. u. verm. Aufl. 53.
- Prüfer, A., *Joh. H. Schein u. das weltl. deutsche Lied des 17. Jahrh.* M. e. Anhang: Schein's Stellung z. Instrumentalmusik 26.
- Prüfer, A., *Rich. Wagner* 211.
- Prüfer, A., *Das Werk von Bayreuth. Vollst. umgearb. u. stark verm. Aufl. der Vorträge über d. Bühnenfestspiele in Bayreuth* 372.



- Reichert, A., 50 Jahre Sinfonie-Konzerte (Kgl. Kapelle Dresden 1858—1908) 151.
- \*Reimann, H., Aus H. v. Bülow's Lehrzeit 182.
- \*Richardson, A. M., Modern organ-accompaniment 53.
- Richter, E. F., *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Trad. par Ex.-prof. G. Sandré 211.
- ¶Riemann, H., Lehrbuch d. einfachen, doppelten u. imitierenden Kontrapunkts. 2. gänzl. durchg. u. erw. Aufl. 54.
- \*Riemann, H., Musiklexikon. 7. gänzl. umgearb. Aufl. 55.
- Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. H. Riemann z. 60. Geburtstage überreicht v. Freunden u. Schülern 372.
- v. Riesemann, O., Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges 372.
- \*Rutz, O., Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme 151.
- Rychnowsky, E., Jos. Haydn 324.
- Sachs, C., Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800 55.
- Scheidemantel, K., Stimmbildung. 2. durchg. Aufl. 55.
- Scheurleer, D. F., *Het Muziekleven in Nederland* 324.
- Schilling, A., Aus R. Wagner's Jugendzeit 211.
- \*Schjelderup, G., u. W. Niemann, Edvard Grieg (26) 284.
- Schindler, A., Beethoven. Neudruck v. Kalischer 324.
- Schmidt, H., und U. Hartmann, Rich. Wagner in Bayreuth 372.
- Schmidt, L., Meister der Tonkunst im 19. Jahrh. 121.
- Schmitz, E., Rich. Wagner 372.
- Schneider, L., Das französische Volkslied 55.
- \*Schnerich, A., Messe u. Requiem seit Haydn u. Mozart (55) 121.
- Schoenemann, A., Atlas of the human auditory apparatus 26.
- Schottky, J. M., Paganini's Leben u. Treiben als Künstler u. als Mensch 324, 372.
- Schrader, B., Berlioz 121.
- Schropp, H., Deutsche Musik — deutsche Rasse 285.
- Schubert-Kalender f. 1909 90.
- Schwerin, Josephine, Gräfin, Erinnerungen an A. Reichenauer 121.
- Semester, 100, d. akad. Gesangsvereins in Wien 1858—1908. ¶Red. v. Dr. R. Gerber 55.
- Seydel, M., Grundfragen der Stimmkunde 324.
- Siebeck, H., Grundfragen z. Psychologie u. Ästhetik d. Tonkunst 285, 324.
- Siebert, W., Heinr. Heine's Beziehungen zu E. Th. A. Hoffmann 90.
- Specht, R., Joh. Strauß 285.
- Spiro, Fr., Schubert, Messen in As dur u. Es dur (Konzertführer) 55.
- Spranger, E., Beethoven u. die Musik als Weltanschauungsausdruck 285, 324.
- \*Staley, V., The liturgical year 26.
- \*Stanford, Sir Ch. Studies and Memories 251.
- \*Starke, H., Physikalische Musiklehre 121.
- Stauber, P., Vom Kriegsschauplatze der Wiener Hofoper. Das wahre Erbe Mahler's 153.
- Stefan, P., Gust. Mahler's Erbe 90.
- Storck, K., Mozart 55.
- Strauß, R., *Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz. Commentaires ... traduits par E. Closson* 285.
- \*Streatfeild, R. A., The Opera 153.
- \*Succo, R., Rhythmischer Choral, Altweisen u. griech. Rhythmen in ihrem Wesen dargestellt durch eine Rhythmik d. einstimmigen Gesanges auf Grund der Akzente 26, 55.
- Tetzel, E., unter Beratung v. X. Scharwenka, Das Problem der modernen Klaviertechnik 372.
- Thomas-San-Galli, W. A., Musik und Kultur 122.
- Thomas-San-Galli, W. A., Die unsterbliche Geliebte Beethoven's Amalie Sebald 324.
- \*Thrane, C., *Fra Hofviolonernes Tid* 252.
- Tomicich, H., Führer durch Smareglia's Istrienische Hochzeit 57.
- \*Tschudi, Cl., Ludwig II., King of Bavaria 153.
- Vallas, L., *La musique à Lyon. Tome I. La musique à l'Académie* 154.
- Verzeichnis der i. Jahre 1907 erschienenen Musikalien usw. (Hofmeister) (56. Jahrg. od. 2. Reihe, 4. Jahrg. 2 Hefte) 90.
- Verzeichnis der i. Jahre 1908 ersch. Musikalien usw. (Hofmeister) (57. Jahrg. od. 9. Reihe, 5. Jahrg.) 285.
- Victoria, Queen, Letters, 1837—1861 27.
- Voigt, A., Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen 372.
- Volkman, L., Zur Neugestaltung d. Urheberschutzes gegenüber mechanischen Musikinstrumenten 211.
- \*Waghalter, H., Instrumentationslehre (polnisch) 57.
- Wagner, R., Illustrierte Blätter f. Wagner'sche Musik, Kunst u. Literatur 57.

- \*Wagner, R., Oeuvres en Prose. T. II. Traduites par J.-G. Prod'homme et Dr. F. Holl 154.
- \*Wagner, R., An seine Künstler. Herausg. v. E. Kloß 182.
- R. Wagner-Jahrbuch, Bd. III (1908). Herausg. v. L. Frankenstein 122.
- Wallaschek, R., Geschichte der Wiener Hofoper 57.
- v. Weber, C. M., Sämtliche Schriften. Krit. Ausgabe v. G. Kaiser 57.
- Weber, K., Wie wird man musikalisch? 27.
- \*Weber, W., Beethoven's Missa solemnis. Neue erw. Ausgabe 57.
- Weinmann, K., Karl Proske, Der Restaurator der klass. Kirchenmusik 122.
- \*Wetzger, P., Die Flöte 372.
- Weweler, A. Ave Maria. Das Wesen der Tonkunst u. die modernen Bestrebungen 372.
- Wolf, H., Verzeichnis seiner Werke. Mit einer Einführung v. P. Müller 58.
- Wolff, Ernst, Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2. verm. Aufl. 211.
- \*Wolff, Eugen, Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister (324) 372.
- Wüst, W., s. Heeger.
- Zampa, G., Violini antichi 182.
- \*Zauberflöte, Die, in der Weimarer Fassung der Goethe-Zeit. Mit einer Einleitung von Dr. H. Loewenfeld 183.
- Zeitschriftenschau, Musikalische u. Internationale Musikgesellschaft.
- Ziehn, B., Harmonie- u. Modulationslehre 324.
- \*Zschorlich, P., Was ist moderne Musik? 58.

## Angezeigte Musikalien.

(Die mit \* bezeichneten sind besprochen.)

- \*Bäuerle, H., Kyriale sive Ordinarium Missae, eine Hilfsausgabe in moderner Choralnotation 285.
- Bossi, M. E., Raccolta di composizioni di antichi autori italiani adattate per l'organo moderno 184.
- Denkmäler deutscher Tonkunst. 28. Bd. G. Ph. Telemann, Der Tag des Gerichts, Ino. herausg. v. M. Schneider 184.
- Denkmäler deutscher Tonkunst. 24. Bd. Neue deutsche geistl. Gesänge f. d. gemeinen Schulen, herausg. v. J. Wolf 184.
- \*Denkmäler deutscher Tonkunst. 31. Bd. Ph. Dulichius, Prima pars centuriae octonum et septenum vocum, herausg. v. R. Schwartz 373.
- \*Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrg. VIII<sub>2</sub>: Sinfonien der pfalz-bayrischen Schule (Mannheimer Sinfoniker) II<sub>2</sub>, herausg. v. H. Riemann 286.
- Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. XVI<sub>2</sub>: H. Isaac, Choralis Constantinus II, samt Nachtrag zu d. weltlichen Liedern, bearb. v. A. v. Webern. Der Nachtrag bearb. v. J. Wolf 286.
- Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jahrg. XVI<sub>2</sub>: F. G. Albrechtsberger, Instrumentalwerke, bearb. v. O. Kapp 285.
- Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus d. 14. b. 15. Jahrh. Herausg. v. H. Riemann. III. Heft 184.
- Madrigale, Ausgewählte Mehrst. Gesänge berühmter Meister d. 16. u. 17. Jahrh. in Part. gebracht v. W. Barclay Squire 184.
- Meisterwerke deutscher Tonkunst. Mehrstimm. Lieder alter deutscher Meister. Heft 2—5. Bearb. von H. Leichtentritt 184. — A. Poglietti, Arie mit Variationen, bearb. von Br. Hinze-Reinhold 184.
- \*Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgang's. Herausg. v. G. Schünemann 181.
- \*Musikgesellschaft, Internationale. J. Schobert: Andante a. d. Klaviersonate Op. 17 Nr. 2 und W. A. Mozart: Andante a. d. Klavierkonzert Nr. 2 (K. V. 39) in Gegenüberstellung 122.
- Obrecht, J., Werken. Uitgeven door Prof. Dr. J. Wolf. Erste Aflevering 184.
- \*Perlen, alte, in neuer Fassung. Eine Sammlung v. Instrumentalsätzen berühmter Komponisten des 15. bis 18. Jahrh. f. Violine u. Klavier bearb. v. H. Schröder 183.
- \*Scarlatti, A., Harpsichord and Organ Music. Edited by J. S. Shedlock. Part. I 122.
- \*Strauß, R., Don Juan. Macbeth. Tod u. Verklärung. Till Eulenspiegels lustige Streiche. Also sprach Zarathustra. Don Quixote. (Eulenburg's Part.-Ausg.) 122.

## Referenten der „Kritischen Bücherschau“ der Zeitschrift.

- Anonym (Chamberlain) 51, (Göhler) 52, (Hesse) 53, (Kienzl) 53, (Klauwell) 53, (Riemann) 55, (Barmer Konservatorium) 119, (Mozart-Verein) 150, (La Mara) 180, (Mitteilungen d. Mozartgemeinde 27) 250, (Niemann) 371.  
 Behrend, W. (Thrane) 252.  
 Chybiński, A. (Waghalter) 57, (Jachimecki) 180, (Dobrzyński) 283.  
 Dauriac, L. (Lalo) 24.  
 Ecorcheville, J. (Vallas) 154, (Wagner) 154.  
 Einstein, A. (Erichs) 207.  
 Gaisser, U. (Succo) 26, 55.  
 Haas, R. (Calmus) 368.  
 Hammer, H. (Ergo) 247.  
 Heuß, A. (Weber) 57, (Zschorlich) 58, (Bach-Jahrbuch 1907) 118, (Bühnen-Spielplan 1907/08) 179, (Mozart-Schünemann) 181, (Reimann) 182, (Zauberflöte) 183, (Chop) 244, (Musikbuch aus Österreich 1909) 251, (Jahrbuch d. Zeit- u. Kunstgeschichte 1908) 370, (Wolff) 373.  
 His, M. (Mendelssohn-Klingemann) 209.  
 v. Hornbostel, E. (Bohn) 367, (Irgang) 369, (Iring) 369, (Wetzger) 372, (Altenburg) 372.  
 Jachimecki, Z. (Chybiński) 245.  
 Jerichau, Th. (Francesco) 52.  
 Istel, E. (Kapp) 180, (Wagner) 182, (Louis) 250.  
 Justus (v. d. Pfordten) 371.  
 Kaiser, G. (Heuler) 283.  
 Maclean, Ch. (Archer and Barker, Aria, Baughan) 21, (Beringer, Borsa, Brown, Clark, Dasent) 22, (Ellis, Garcia) 23, (Green, Guerber) 24, (Mistral, Staley) 26, (Richardson) 53, (Masson) 150, (Streatfeild, Tschudi) 153, (Neumann) 210, (Diehl, Dunstan) 245, (Stanford) 251, (Hadow) 323.  
 Masson, P.-M. (de la Laurencie) 21.  
 Obrist, A. (La Mara) 119.  
 Riemann, H. (De Lange) 249.  
 Riemann, L. (Starke) 121, (Blüthner u. Gretschel) 244.  
 Roth, H. (Rutz) 151.  
 Sachs, C., (Niederheitmann) 284.  
 Schiedermair (Abert) 365.  
 Schering, A. (Alaleona) 178, (Grunsky) 180.  
 Seydel, M. (Müller - Brunow - Armin) 250.  
 Thuren, H. (Launis) 208, (Schjelderup u. Niemann) 284.  
 W., P. (Schnerich) 121, (Nef) 151.  
 Wagner, P. (Kirchenmus. Jahrbuch 1909) 248.  
 Werner, A. (Diehl) 52.  
 Wolf, J. (Aubry) 242.

## Referenten der „Besprechung von Musikalien“ der Zeitschrift.

- Anonym (Schobert-Mozart) 122, (Scarlatti) 122, (Strauß) 122, (Alte Perlen) 183.  
 Heuß, A. (Sinfonien d. pfalzbayrischen Schule) 286.  
 Leichtentritt, H. (Dulichius) 373.  
 W., P. (Bäuerle) 285.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

